



Российская
академия музыки
имени Гнесиных

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

Проблемы музыкальной науки

Российский научный журнал

Music Scholarship

Russian Journal for Academic Studies

2023/4

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FOUNDER AND PUBLISHER

Gnesin Russian Academy of Music

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Рыжинский Александр Сергеевич —
доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Науменко Татьяна Ивановна —
доктор искусствоведения, профессор

Научный редактор

Окунева Екатерина Гурьевна —
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик

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

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскарлович —
музыковед

Администратор веб-сайта

Мингажев Артур Аскарлович —
музыковед

Ответственный секретарь

Горбунова Мария Владимировна —
музыковед

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

Адрес редакции

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

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

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

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 4, 2023
подписано в печать 28.12.2023. Формат 60 × 84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,6. Усл.-печ. л. 22,3. Заказ № 3257.
Тираж 50 экз. Свободная цена.

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

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Deputy Chief Editor

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

Academic Editor

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

Executive Editor

Elena K. Karpova —
Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

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

Editors

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

Artur A. Mingazhev —
musicologist

Website Administrator

Artur A. Mingazhev —
musicologist

Executive Secretary

Mariya V. Gorbunova —
musicologist

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Address of the Editorial office

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

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

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

Published four times a year.

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

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

Printed edition of “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship,” No. 4, 2023
is signed for printing 28.12.2023. Format: 60 × 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,6.
Printing l. 22,3. Order No. 3257. Run of 50 copies. Negotiable price.

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

**Журнал
Проблемы музыкальной науки /
Music Scholarship®***

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

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

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

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

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

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

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

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



**The Journal
Problemy muzykal'noi nauki /
Music Scholarship**

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

Содержание

Культурное наследие в исторической оценке

8 Лащенко С. К.

Зеркала памяти:
Людмила Шестакова
и Михаил Глинка. *Статья первая*

22 Купец Л. А.

«Новая балетная критика»
(1993–2003) о «советском» балете:
формы культурного ресайклинга
(на англ. яз.)

Из истории зарубежной музыки

35 Твердовская Т. И.

Библейская сцена «Ревекка»
в контексте творческой биографии
Сезара Франка

Современное музыкальное искусство

47 Пантелеева Ю. Н.

О сочинениях отечественных
композиторов-минималистов:
идиоматика музыкального языка
(на англ. яз.)

Музыкальный жанр и стиль

60 Красникова Т. Н.

Струнные квартеты С. И. Танеева
в аспекте взаимодействия фактуры
и жанра

71 Казанцева Л. П.

Полистилистика как фактор
музыкального формообразования

Музыкальный театр

92 Окунева Е. Г.

Оперное творчество
Майкла Наймана:
художественные идеи и принципы
их музыкального воплощения

108 Чупова А. Г.

«Призрак драмы в призраке другой
драмы»: анаморфоз зингшпиля
и эффект палимпсеста
в «Асперне» Сальваторе Шаррино
(на англ. яз.)

128 Кисеева Е. В., Короткиева Э. С.

Трактовка жанра в опере
«Невиновность» Кайи Саариахо

**142 Сусидко И. П., Луцкер П. В.,
Пилипенко Н. В.**

Опера в зеркале российской
научной периодики
последних пяти лет (на англ. яз.)

Музыкальная культура народов России

165 Никитина И. А.

Из истории ранних гнесинских
экспедиций на Русский Север
(1950–1970-е годы) (на англ. яз.)

177 Гайсина Ю. В.

К вопросу эволюции
этномузыкальной системы
(на материале песенных
традиций верхнеокских сёл
Тульского региона)

**188 Швецова В. А.,
Миронова В. П.**

Йойги в контексте свадебной
обрядности северных карелов:
семантика и особенности
функционирования

Теория и история культуры

199 Кулешов В. Е., Царёва Н. А.

Любовь и искусство:
диалектика взаимосвязи

Художественный синтез
и взаимодействие искусств

214 Хуан Цзэхуань

Книга художников Павла
и Натальи Мартыненко
«Рукопашный танец»:
опыт рецептивной эстетики

Contents

Cultural Heritage
in Historical Perspective

8 Svetlana K. Lashchenko

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

22 Lyubov A. Kupets

“New Ballet Criticism” (1993–2003)
About “Soviet” Ballet:
Forms of Cultural Recycling

On the History of Western Music

35 Tamara I. Tverdovskaya

The Biblical Scene *Rébecca*
in the Context of César Franck’s
Artistic Biography (In Russ.)

Contemporary Musical Art

47 Yuliya N. Panteleeva

About the Works of Russian
Minimalist Composers:
The Idiomatics of the Musical
Language

Musical Genre and Style

60 Tatiana N. Krasnikova

Sergei Taneyev's String Quartets in the Aspects of Interaction of Texture and Genre (In Russ.)

71 Liudmila P. Kazantseva

Polystilistics as a Factor of Musical Form-Generation (In Russ.)

Musical Theater

92 Ekaterina G. Okuneva

Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization (In Russ.)

108 Anna G. Chupova

"The Specter of Drama in the Specter of Another Drama": The Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino

**128 Elena V. Kiseyeva,
Emma S. Korotkiyeva**

Interpretation of the Genre in Kaija Saariaho's Opera *Innocence* (In Russ.)

**142 Irina P. Susidko, Pavel V. Lutsker,
Nina V. Pilipenko**

Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years

Musical Culture of Russia

165 Inessa A. Nikitina

From the History of Early Expeditions of Musicologists from the Gnesins' Institute to the Russian North (1950–1970s)

177 Yuliya V. Gaisina

Concerning the Question of the Evolution of an Ethno-Musical System (on the Materials of the Song Traditions of the Upper Oka Villages of the Tula Region) (In Russ.)

**188 Vera A. Shvetsova,
Valentina P. Mironova**

The Joiks in the Context of the Northern Karelian Wedding Rituals: The Semantics and Functioning Peculiarities (In Russ.)

Theory and History of Culture

**199 Valery E. Kuleshov,
Nadezhda A. Tsareva**

Love and Art: The Dialectics of Interrelation (In Russ.)

Artistic Synthesis
and the Interaction between the Arts

214 Huang Zehuan

The Book of Artists Pavel and Natalia Martynenko Hand-to-Hand Dance: The Experience of Receptive Aesthetics (In Russ.)

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.008-021



Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья первая

Светлана Константиновна Лащенко^{1,2}

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

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

Аннотация. Статья посвящена мемуарному наследию Людмилы Ивановны Шестаковой (1816–1906), одной из младших сестёр Михаила Ивановича Глинки. Рассматривается соотношение её воспоминаний о характере и деятельности брата в поздний период его жизни с его самооценкой и теми формами самопрезентации, какие он определил для себя как наиболее эффективные. Исследуются описанные Шестаковой особенности глинкинского психотипа и их связь с феноменом «обломовщины». Предпринимается попытка найти и обосновать побудительные причины формирования той этической позиции, какую заняла сестра по отношению к брату. Предполагается, что её истоки коренились в трагических обстоятельствах личной судьбы Шестаковой, силу воздействия которых она не сумела преодолеть даже годы спустя. Доказывается: воспоминания Шестаковой, представленные в статье, — результат субъективного взгляда сестры на особенности жизни и творчества Глинки последних лет, зачастую представлявшие его в «кривом зеркале», но тем не менее в силу статусности автора серьёзно повлиявшие на отечественную глинкиниану XIX–XX веков.

Ключевые слова: Людмила Шестакова, Михаил Глинка, история русской музыки, биография Глинки, отечественная глинкиниана

Для цитирования: Лащенко С. К. Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья первая // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 8–21.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.008-021

Благодарности: Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда №23-28-0139; <https://rscf.ru/project/23-28-01839>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

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

Svetlana K. Lashchenko^{1,2}

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

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

Abstract. The article is devoted to the memorial heritage of Liudmila Ivanovna Shestakova (1816–1906), one of Mikhail Ivanovich Glinka’s younger sisters. The correlation of its remembrances of her brother’s character and activities in the late period of his life with his self-evaluation and those forms of self-presentation which he determined for himself as the most effective. The peculiarities of Glinka’s psychological type and their connection with the phenomenon of “the Oblomov syndrome” are analyzed. The attempt is made of finding and substantiating the impelling reasons for the formation of that ethical position the sister took in regards to her brother. It is assumed that its sources were grounded in the tragic circumstances of Shestakova’s personal fate the force of the impact of which she was able to overcome even many years afterwards. It is proved that Shestakova’s memoirs presented in the article are the result of the sister’s subjective view of the particular features of Glinka’s life and creativity during his final years, frequently presenting him in a “false mirror,” but, nonetheless, in light of the composer’s status which have seriously impacted Glinka studies in Russia during the 19th and the 20th centuries.

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

For citation: Lashchenko S. K. Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. First Article. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 8–21. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.008-021

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

Знавшие Людмилу Ивановну Шестакову неизменно упоминали о её участии в жизни композитора, энтузиазме в распространении его сочинений. Войдя в мир деятелей русской культуры, она из «домоправительницы»,

«нянюшки», домашнего «министра финансов» брата стала после его кончины, как писал Владимир Васильевич Стасов, «...великодушной, непоколебимой, никогда не покидавшей своей чудной цели, могучей русской женщиной»¹. Этими

¹ Стасов В. В. Памяти Людмилы Ивановны Шестаковой // Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 5-А: 1894–1906. М.: Музыка. 1980. С. 364.

словами критик задал своеобразную точку отсчёта в формировании исторической репутации Шестаковой, положив, по сути, начало созданию образа человека-легенды, смыслом существования которого стало искреннее служение своему великому брату и памяти о нём. В подобном контексте имя глинкинской сестры упоминает и большинство современных исследователей [1; 2; 3; 4].

После смерти Глинки Шестакова делала всё от неё зависящее, чтобы поддерживать в русском обществе память о брате. Усердно искала финансовую возможность издания его сочинений, отважно вступала в судебные тяжбы ради получения права публиковать глинкинские опусы и популяризировать их, передавала автографы композитора в надёжные места хранения, ходатайствовала об исполнении сочинений брата лучшими музыкантами России и Европы, отдавала собственные средства на сооружение памятника Глинке (продав родовое имение), создала и смогла некоторое время содержать Музей Глинки при Санкт-Петербургской консерватории...

Шестакова пережила брата почти на 50 лет. По стечению обстоятельств её отпевали в той самой церкви св. Духа Александро-Невской лавры, где когда-то отпевали Глинку. И в этом был некий знак. Именно Шестакова добилась в своё время того, чтобы прах брата был перевезён из Берлина в Санкт-Петербург, отпет православными служителями и погребён в родной земле. Могла ли она в ту пору предполагать, что заупокойную службу по ней полвека спустя будут исправлять в той же самой церкви, а прах её будет покоиться на том же кладбище Лавры рядом с могилой брата, навсегда соединив двух представителей когда-то большой семьи?..

Как ближайшая кровная родственница, прожившая в целом не один год бок о бок с композитором, Шестакова воспринималась не только полноправным хранителем и пропагандистом наследия Глинки, но и безусловным авторитетом в знании подробностей его жизни, понимании его характера. Подобное отношение сложилось в том числе благодаря оставленному ею мемуарному наследию.

Большинство опусов мемуарного жанра, и мемуары Шестаковой — не исключение, априори предполагают значительную долю субъективности в описании событий прошлого и их участников. Критерии научной достоверности и фактологической точности к ним не применимы, хотя несообразности и исторические ошибки всегда «цепляют» внимание читателя. Но при этом следует помнить: относясь субъективно к минувшему, автор не просто «корректирует» историческую реальность, а конструирует из неё свой мир прошлого, в описании которого расставляет свои акценты сообразно собственным взглядам, пристрастиям, решаемым задачам. Так делала и Шестакова.

Вопросов, возникающих в ходе изучения её мемуарных материалов, немало. Что и почему Шестакова выделила в облике Глинки, а что оказалось в её воспоминаниях — случайно ли, сознательно ли — стёрто или искажено? Как созданный ею образ брата соотносился с действительными особенностями жизни и характера композитора? Иными словами, как презентация Глинки Шестаковой соотносилась с его самопрезентацией и самосознанием? Вопросы эти до сих пор не ставились учёными. Ограниченные объёмы публикации не позволяют в полной мере осветить проблему, поэтому внимание здесь

сосредоточено лишь на первой мемуарной статье Шестаковой «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки, воспоминания сестры его, Л. И. Шестаковой. 1854–1857 гг.». Как представляется, она весьма показательна для ответов на поставленные вопросы.

В первые же месяцы после кончины Глинки в прессе, письмах, различного рода сочинениях стали появляться статьи, записи, упоминания о композиторе и личных встречах с ним. Публикация воспоминаний Шестаковой была, таким образом, одной из многих в ряду подобного рода текстов. Но её авторство, время появления (лишь через 13 лет после смерти музыканта²), равно как и выбранная тема (сосредоточенность только на последних годах жизни Глинки), выделяли её на фоне уже известных воспоминаний, заставляя предполагать существование определённых причин для столь запоздалого «мемуарного дебюта».

Как известно, опубликованная в журнале «Русская старина» (1870, т. II, с. 610–632) работа Шестаковой была мотивирована желанием восполнить «пробел» между годом окончания повествования в издаваемых в этом же журнале «Записках М. И. Глинки» (1854) и уходом из жизни композитора (1857). Свои намерения Шестакова объясняла так: «Брат окончил свои Записки 1854 г. приездом своим в Царское, а умер он в 1857. Я хочу, насколько память моя и письма брата позволяют, пополнить этот пробел, и сооб-

щить о нём всё, что я знаю, не только как о композиторе, но и как о человеке»³.

Сходная мотивировка лежала и в основе побуждения редакторов журнала, толковавших публикацию Шестаковой как текст, «заканчивающий биографию М. И. Глинки».

Финал «Записок...» действительно оставлял ощущение незавершённости, возросшее из-за скоростижной кончины композитора на чужбине, породившей, как и всегда бывает в подобных случаях, множество домыслов. Объяснений происшедшему выдвигалось много, но суть от этого не менялась: текст вызывал ощущение отсутствия «логического конца».

Однако присовокупление статьи Шестаковой в качестве «окончания» «Записок...» было более чем спорно. Во-первых, она никак не восполняла «пробел» в глинкинском повествовании уже потому, что непосредственное общение сестры с братом прекратилось в 1855 году, то есть за несколько лет до его смерти. Во-вторых, сама идея продолжения и завершения «Записок...» была неоправданной. Глинка категорически возражал против этого, и Шестакова знала об этом: «Я просила продолжать “Записки” <...>. Он [Глинка. — С. Л.] мне ответил, что записок продолжать не будет, потому что нечего писать, что, писавши аккуратно раз в неделю, он мне сообщает всё, что случилось с ним»⁴.

С чем же были связаны очевидные вольности отношения Шестаковой

² В публикации отмечалась дата окончания работы Шестаковой над статьёй: 13 сентября 1870 года.

³ Глинка в воспоминаниях современников / общ. ред., сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 296.

⁴ Там же. С. 304.

к авторскому завету? Ответ может быть только один: она полагала, что у неё есть на это право не только как у ближайшей родственницы композитора, но и как у соучастницы процесса вызревания и исполнения замысла «Записок...».

С очерка В. Стасова «Михаил Иванович Глинка» утвердилось мнение, что свой литературный опус Глинка начал писать 3 июня 1854 года, возвратившись из очередной европейской поездки и обосновавшись на некоторое время в Царском Селе. Утверждение это подтверждено собственноручной глинкинской датировкой. Однако Стасов в той же статье упоминал, что истоки появления идеи восходили ещё к 1852 году, когда Шестакова послала брату выписку из начатых им воспоминаний об инспекторе Благородного пансиона И. Колмакове. Близкие Глинки ждали продолжения, увлечённые юмором и сердечной теплотой авторского стиля. Но тогда обстоятельства этому не благоприятствовали, хотя Глинка хлопоты Шестаковой оценил.

К сожалению, более об этом факте не говорилось. Представление о появлении у Глинки замысла мемуарного сочинения стало выглядеть спонтанным решением, возникшим под влиянием момента. Но если учесть дополнительные сведения, есть основания говорить о том, что идея зародилась в сознании композитора «с подачи Шестаковой» и имела достаточно длительный срок «вызревания».

В 1854 году, встретившись с братом в Царском Селе, Шестакова вернулась к этой теме. О роли сестры в подталкивании его к созданию мемуарного опуса Глинка не раз упоминал в переписке

с друзьями. Информация стала широко известной, соответствующим образом повлияв как на отношение читателей к роли Шестаковой в появлении глинкинского литературного опуса, так и на её собственное понимание степени своей причастности к сочинению.

Подтверждением вовлечённости Шестаковой в процесс работы Глинки над «Записками...» может служить и изображённая ею в мемуарной статье картина своеобразного семейного ритуала: «Обыкновенно день его [Глинки. — С. Л.] был расположен следующим образом: вставал он довольно рано и списывал мелким шрифтом целый лист своих Записок; часов в 10 приходил к чаю... и прочитывал мне написанное им в то утро; поговоря немного, мы уходили на балкон. Иногда он писал что-нибудь..., а чаще читал один или я ему читала громко»⁵.

Давала ли Шестакова советы, слушая прочитанное? Поддерживала ли, критиковала ли, уточняла ли факты, рекомендовала ли о чём-то умолчать? Ответов на эти вопросы нет. О своей реакции Шестакова нигде не упоминала, что, если исходить из её желания зафиксировать причастность к работе Глинки, достаточно странно. Ещё более странен факт отсутствия каких бы то ни было упоминаний о другом, существенно более важном обстоятельстве.

Как известно, «Записки...» сохранились в двух экземплярах: один представлен автографом; другой, — текстом, переписанным Шестаковой и включающим, в случае возникавших вопросов, её собственные пометы, которые, как

⁵ Там же. С. 296.

правило, Глинка комментировал. Именно переписанный Шестаковой текст Глинка взял с собой в Берлин. Почему об этом Шестакова умолчала — непонятно. Зато другая причина её «забывчивости» в реконструкции истории создания «Записок...», пожалуй, объяснима.

Письма Глинки свидетельствуют: в работе над «Записками...» непосредственное участие принимал младший брат В. Стасова, Дмитрий, составивший план будущего литературного труда, очень пригодившийся композитору. Но Шестакова в статье об этом ничего не написала, хотя не прошла мимо факта многочисленных посещений Д. Стасовым их царско-сельского дома.

Причины тому понятны: отношения Шестаковой и Стасова-младшего во время приезда Глинки в Царское Село и его работы над «Записками...» в известной мере отразили отнюдь не только духовную близость 38-летней Людмилы Ивановны и 26-летнего Дмитрия Васильевича. Несмотря на всю щекотливость темы, её стоит рассмотреть, поскольку она, как представляется, может кое-что прояснить о причинах «забывчивости» Шестаковой всех обстоятельств касательно истории создания «Записок...».

Как известно, с мужем Шестакова была несчастна так же, как и её брат со своей супругой, что давало ей основание видеть в том ещё одно подтверждение сходства их судеб. Впрочем, в отличие от брата, союз с Василием Илларионовичем Шестаковым Людмила Ивановна окончательно не разрывала, отношения с ним и его родственниками поддерживала и нередко принимала их в своём доме.

Дмитрием Стасовым⁶ Шестакова увлеклась в начале 1850-х годов, и рождение дочери стало венцом этой увлечённости⁷. В. Шестаков признал ребёнка и записал себя его отцом, дав девочке свои отчество и фамилию. Как могли бы развиваться дальнейшие отношения супругов в этой непростой ситуации, трудно себе представить: в 1855 (1857?) году В. Шестаков скончался, и продолжения семейной истории так и не случилось.

Дочку Шестакова любила безмерно. Любил девочку и Глинка, о чём Шестакова неоднократно упоминала, быть может, неосознанно свидетельствуя тем самым, насколько это для неё важно.

В 1861 году, уже после кончины Глинки, ситуация изменилась. Сохранилось письмо В. Стасова, заставляющее по-новому взглянуть на характер

⁶ Молодой Д. Стасов пользовался несомненным успехом у женщин. Иначе как «Идолом» его в письмах не называли, «...подтрунивая над тем, что в него одновременно были влюблены 4 знакомых дамы, возбуждая этим некоторую зависть и ревность». См.: Лёгкий Д. М. Дмитрий Васильевич Стасов // Либмонстр. URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/Дмитрий-Васильевич-Стасов> (дата обращения: 15.10.2023).

⁷ Н. Финдейзен в Дневнике записывал: «2 января (21 декабря) 1896. Стасов сообщил, что Л[юдмила] И[вановна] жила с его братом Дмитрием <...>, от которого она и родила дочь Ольгу, умершую от дифтерита». См.: Дневники и воспоминания. URL: <https://corpus.prozhito.org/notes?date=%221896-01-01%22&diaries=%5B913%5D> (дата обращения: 15.10.2023). И далее, через три недели, Финдейзен добавлял уже от себя: «22 января / 10 января 1896. От Л. И. Шестаковой получил медаль, вылитую в память постановки памятника Глинке в Смоленске. Смотрел на портрет (масл[яными] красками) покойной её дочери: поразительное сходство с Д[митрием] С[тасовым]». См.: там же.

Шестаковой — как оказалось, темпераментный, взрывной, не знающий «уко-рота»⁸:

С. П. Б. 24 июня 1861 г.⁹

Митя женится. <...>

<...> вы, конечно, спросите, как и все: ну, а что Людмила? — Людмила в самое первое время извергала молнию и гром, такие перуны, что не рассказать. Я было принялся её уговаривать и утешать честным порядком, но потом увидел скоро, что тут ничего не сделаешь и этому конца не будет. Тут я и был принужден приняться за крепкие лекарства: я ей сказал, Людм. Ив., мы уже с вами не маленькие, нельзя же нам до 100 лет представлять из себя влюблённых мальчиков и девочек. Всеми есть своё время и пора. Что с вами прежде было, то и слава богу. Но нечего больше о том думать, и теперь вы должны только как можно скорей сбросить с себя смешную роль Донны Эльвиры, и проч., и проч. Это более подействовало; она теперь значительно успокоилась, но в сущ-

ности она продолжает думать, что Митя делает что-то преступное, женясь; что на это не имел права и т. д. И потому она продолжает ещё говорить, что бог их накажет, и «чорт бы взял Кузнецову [невесту Д. В. Стасова. — С. Л.]» и «скоро ли она околеет, эта чертовка» и проч. Иной раз ещё хуже. — Вот вам полное описание всей истории как она есть.

Нет ничего удивительного в том, что после скандалов, учинявшихся Шестаковой, её безобразного поведения с Д. Стасовым и его невестой¹⁰ глинкинская сестра вызывала в те годы у В. Стасова далеко не лучшие чувства, что сказывалось и на их деловых отношениях. Так, вникнув в детали контрактов, заключавшихся Шестаковой с Ф. Стелловским по поводу посмертной публикации сочинений Глинки, проанализировав ту работу, которую выполнила Шестакова, готовя издания произведений брата, В. Стасов писал М. Балакиреву:

⁸ Видимо это были органические свойства психики Шестаковой. Сразу после смерти Глинки, во времена, когда отношения с Д. Стасовым оставались вполне дружескими, Шестакова ревностно отнеслась к присутствию в кругу её друзей певицы-любительницы Александры Ивановны Гире (Гире), урожд. Буниной (1826–1867), скандала по этому поводу. Об этом упоминал В. Стасов в письме к М. Балакиреву от 11 августа 1858 года. См.: Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и коммент. В. Каренина, вступ. ст. Г. Киселёва. М.: ОГИЗ: МУЗГИЗ, 1935. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1869_perepiska_s_balakirevym.shtml (дата обращения: 15.10.2023). Между тем А. Гире прекрасно исполняла романсы Глинки, была замечательной собеседницей. Знакомство с ней поддерживал не только сам Глинка, но и Даргомыжский, Балакирев, А. Рубинштейн, Д. Стасов. Гире состояла в переписке с И. Тургеневым. Возможно, отношение Шестаковой к Гире было «спровоцировано» несомненным интересом к ней Д. Стасова.

⁹ «...Как уточнили публикаторы, на штемпеле же стоит: “Н. Н[овгород] 26 июля 1861 г.”». Цит. по: Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым...

¹⁰ Прошло время, и у Шестаковой установились вполне доброжелательные отношения с супругой Д. Стасова, П. Стасовой (в девичестве Кузнецовой). Ей Шестакова подарила публикацию мемуаров «Мои вечера». См. об этом: Деверилина Н. В. «Мои вечера» Л. И. Шестаковой. К истории создания. URL: <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusketvertij/n-v-deverilina-quot-moi-vechera-quot-l-i-shestakovej-k-istorii-sozdaniya/> (дата обращения: 15.10.2023).

Библиотека. Среда 1861 г. (14 сентября) Охота Вам верить, Милый, глупым дурам, особливо такой бестолковой, как Людмила. Вот, на-те Вам доказательства их (или её) вранья и Вашего легковерия. Извольте, возьмите в руки прилагаемый контракт Людмилы со Стелловским. Какой тут к чёрту список!! Названо несколько вещей глинкинских — неужто это «список»? Никогда этой рваной бумаги не забывал, но никогда и не воображал, что именно под нею я и обязан разуместь «список» Глинки. Чёрт бы взял всех дур, особливо бестолковых¹¹.

Прошло ещё два года, и Шестаковой довелось пережить самую тяжёлую из возможных потерь — смерть дочери¹².

После этого В. Стасов вспоминал:

...у Людмилы Ивановны был первый удар, и она долго не владела правою стороною, но, благодаря советам С. П. Боткина, электричество и гимнастика ей помогли, хотя слабость парализованной ноги даёт себя чувствовать и до сих пор¹³.

Шестакова на долгое время отгородилась от общества. Спустя какое-то время

она поручила бонне дочери, Матильде, написать воспоминания «Последние дни Олечки» с её слов и от её имени¹⁴. Вновь и вновь переживая утрату, Шестакова бередила свою рану, описывая характер девочки, её способности, особенности поведения и страшные дни кончины и отпевания любимого ребёнка.

Точное время появления воспоминаний матери о дочери определить сложно. Специалисты относят их к 1890-м годам¹⁵, что лишний раз свидетельствует о незаживающей психологической ране, полученной Шестаковой за несколько десятилетий до их написания.

В последующие годы Шестакова часто бывала в плохом состоянии. Н. Финдейзен в Дневнике упоминал бытующие в обществе слухи о склонности «милой Людмилы Ивановны» к горячительным напиткам, о некоей «эротомании», побуждавшей её совершать достаточно странные поступки, о развившемся тяготении «к совершенно замкнутой жизни», не исключавшей, впрочем, неуместной потребности «наряжаться и прихорашиваться»¹⁶.

¹¹ Комментаторы отмечали, что при всей резкости тона письма В. Стасова по поводу «списка сочинений Глинки», следует признать, что он был прав, говоря, что не мог признать этого небольшого перечня за полный списокopus'ов Глинки. См.: Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым...

¹² Есть невнятные упоминания о том, что у Шестаковой в браке родилось двое сыновей, умерших в малолетстве. О них ни она, ни ближайшие родственники нигде не вспоминали. См. об этом: Деверилина Н. В. «Мои вечера» Л. И. Шестаковой...

¹³ Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1930. С. 109.

¹⁴ Перепёлкина З. М. Л. И. Шестакова — сестра, друг и хранительница наследия М. И. Глинки. URL: <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-vtoroj/3-m-perepelkina-l-i-shestakova-sestra-drug-i-hranitel'nica-naslediya-m-i-glinki/> (дата обращения: 15.10.2023); Перепёлкина З. М. Дать другому счастье — какое глубокое блаженство. URL: <https://zn-smol.ru/?module=articles&action=view&id=3586> (дата обращения: 15.10.2023).

¹⁵ См.: Последние дни Олечки, воспоминания [1890]. Рукопись неустановленного лица с припиской Л. И. Шестаковой. Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Архив Н. Ф. Финдейзена. Ф. В. 16. Оп. 3. Ед. хр. 2807. 10 л.

¹⁶ Финдейзен Н. Ф. Дневники. Т. 5: 1920–1924 / расшифр. рук., исслед., коммент., подг. к публ. М. Л. Космовской. СПб., 2021. С. 257.

Ко времени написания своей первой мемуарной статьи о Глинке Шестакова превратилась в рано состарившуюся, большую женщину, живущую с грузом мыслей о предательстве и невосполнимых потерях, в человека с несомненными психологическими проблемами и попытками (чаще всего безуспешными) их самостоятельного разрешения. Это следует постоянно иметь в виду, обращаясь к тексту созданной ею статьи, которая стала для неё одним из способов справиться с самой собой и смириться с действительностью.

Видимо, учитывая состояние и положение Шестаковой, Дмитрий Стасов и через несколько лет после своей женитьбы продолжил общаться с Людмилой Ивановной¹⁷. Но, судя по всему, оставался для самой Шестаковой «нерукопожатным». В статье, касаясь истории создания «Записок...», она сознательно умолчала о его участии, «замкнув» всё на себя. Возможно, это была её маленькая женская месть.

Значительное место в статье занимают личные воспоминания Шестаковой о брате. Глинка последних лет жизни запомнился ей стремительно стареющим человеком, капризным и почти беспомощным в решении забот повседневности.

Здесь Шестакова была психологически точна. Современники и приятели Глинки неоднократно отмечали, что он стал ленив, медлителен, не любил даже самостоятельно одеваться, предпочитая

прибегать к помощи слуги. Шестакова тоже не прошла мимо темы «барствующего брата». Подчёркивая дополнительные подробности этой его особенности, она ещё более стужала черты рисуемого ею портрета, замечая, что брат «не любил выезжать» из Царского Села, а если и выезжал — то «очень мало»; был рассеян, любил «валяться для отдыха», «не любил никаких дел и хозяйственных дрязг», «не меньше вести дела было сильно развито в нём»; «по его летам беспокойная жизнь путешественника была [ему уже] не под силу»¹⁸.

Возможно, в какой-то мере так оно и было. Показателен рассказ Шестаковой о том, как Глинка, поехав без неё к Дубельту, возмущённый фактом издания переложения баркареры «Уснули голубые...» под его именем, но без участия его самого, попросту потерял заветный нотный свёрток и, вернувшись с пустыми руками домой, отказался от попытки восстановить справедливость.

Умиление, снисходительность, сестринская «жалостливость» проглядывали в таком описании Глинки, действительно хранившем до последних лет жизни барские привычки детства, верность которым с годами лишь усугубилась. «Для него уход был необходим; он так привык к этому с самого детства, что уже это превратилось у него не в привычку, но в необходимость», — подчёркивала Шестакова¹⁹.

Но далеко не всем участие Шестаковой в жизни Глинки виделось однозначно

¹⁷ Д. Стасов выступил поверенным Шестаковой при разбирательстве её дела в тяжбе со Ф. Стелловским (1867), выиграв его; продолжал участвовать в судебных делах Шестаковой и позднее, курируя судебные иски Шестаковой к Стелловскому.

¹⁸ Глинка в воспоминаниях современников... С. 296–298.

¹⁹ Там же. С. 301.

позитивным. «Женская заботливая рука сестры отнеслась к приезжему [Глинке. — С. Л.] как к больному, устранила разлом и навсегда стакан красного вина, заменив его сельтерскою водою, а ключом — ночные вдохновения у рояля», — писал П. Ковалевский²⁰. Он же вспоминал, что Глинка, живя с Шестаковой, «состоял под [её] началом», зависел от решений сестры, которая даже «укладывала его теперь спать рано»²¹.

Многое из вспомнившегося Ковалевскому было, судя по всему, не лишено оснований. Шестакова порой донельзя сжимала вокруг Глинки «кольцо любви», причём делала это на удивление психологически грамотно. Пожалуй, она сама не всегда до конца сознавала, насколько виртуозно ей удавалось манипулировать братом:

...пришла фантазия брату заделать дверь гостиной в залу: «...для того, говорил он, чтобы иметь особую квартиру, и чтобы иметь возможность принимать разных лиц, которых при общей квартире неудобно было принимать». Я не противилась, зная хорошо, что при настойчивом характере брата это ни к чему не приведёт, и он тем более сделает по-своему. Вообще нужно было уступить ему и предоставить самому со временем обдумать и разобрать дело <...> Так случилось и теперь: хотя я вполне сознавала, что это нелепость, но, зная его, уверена была, что это ненадолго; дверь забили, оклеили шпалерами с его стороны, и не осталось следа двери; в первые дни брат был доволен, потом

начал находить неудобства, и кончилось тем, что чрез две недели пришлось опять отдирать шпалеры и отколачивать дверь, и опять всё пошло по-старому²².

Глинка и сам нередко ощущал свою зависимость от заботы и любви Шестаковой, нередко делал усилия, чтобы вырваться из-под опеки сестры, и эпизод с попыткой устройства для себя личного пространства — не единственный тому пример.

Но в сознании впечатлительной сестры спонтанное «бунтарство» брата оставалось незначимым. Гораздо больше её тревожили привычные приметы жизни и поведения брата, обретавшие теперь катастрофические масштабы, складываясь в предвестия надвигающейся беды и вызывая страх и боль.

Встретившись с Глинкой в 1854 году, Шестакова и увидела его нездоровую полноту, и почувствовала изменения характера, и обратила внимание на фиксировавшиеся им самим в общении с близкими усталость и равнодушие. Видя перемены, она успокаивала себя тем, что относила бóльшую их часть к давним особенностям глинкинского поведения: «...что в нём было развито до невероятных размеров, это мнительность, — он так боялся смерти, что до смешного ограждал себя от всяких малостей, которые, по его мнению, могли влиять на его здоровье. Он был иногда нездоров, как и все бывают, но он себя считал всегда больным и даже часто близким к смерти...»²³. Быть

²⁰ Ковалевский П. М. Встречи на жизненном пути. Михаил Иванович Глинка // Исторический вестник. 1888. Т. 31. Январь–март. С. 570.

²¹ Там же.

²² Глинка в воспоминаниях современников... С. 302.

²³ Там же. С. 300.

может, именно поэтому Глинка всегда избегал любых разговоров о смерти. Даже когда из жизни уходили его ближайшие друзья, он старался никогда не упоминать об их кончине [5]. А узнав о смерти матери, он впал в глубочайшую депрессию, существенно повлиявшую на его здоровье.

Но боль от очевидных изменений рвала Шестаковой душу. Память об этой боли осталась у неё на годы, усугублённая её собственным состоянием и постоянно всплывающими мыслями о внезапной кончине брата и своей «вины» в том.

Своей почти «интимной доверительностью» в описании брата в последние годы его жизни Шестакова оказала весьма неоднозначную услугу его репутации, в существенной мере снижая пиетет высокого отношения к композитору, закладывая «бикфордов шнур» под интерпретацию образа Глинки потомками. Ведомая сестринскими чувствами и памятью о патриархальных традициях семьи Глинок, Шестакова была столь убедительна в обнаружении своего знания о нюансах характера брата, что написанное постепенно обретало в глазах большинства его почитателей статус бесспорного объективного свидетельства. Не отдавая себе отчёта, Шестакова в статье создавала весомые предпосылки для толкования индивидуальности Глинки с позиций типичного для того времени образа Обломов и «обломовщины» как культурного явления. Подхваченное современниками и поддержанное потомками подобное видение вплоть до середины XX столетия давало о себе знать, толкуемое, в зави-

симости от идеологических задач, часто в весьма неблагоприятном для Глинки свете²⁴.

Личные воспоминания Шестаковой о характере и привычках Глинки были, по большому счёту, выражением скрытых в её подсознании собственных «болевых точек». Они выдавали, сколь сильно в ней продолжало жить нерастраченное материнское чувство, потребность любить, заботиться, опекать, подсказывать и оберегать. «Потакая» Глинке, она видела его взрослым ребёнком, сроднившимся в её воспоминаниях и с умершей дочерью, и с так скоро промелькнувшей сердечной привязанностью к Д. Стасову.

Л. Кармалина, вспоминая о сестре Глинки, с чисто женской наблюдательностью замечала: «Людмила Ивановна, кроме того, что была нежная сестра, заботилась о М. И., как мать о своём ребёнке... Сколько женского такта, деликатности, чтобы уберечь его во время болезни, часто повторяющейся, и охранить от разных столкновений, которые, по нервно-сти М. И., действовали на него сильнее, чем на кого-либо другого. Я, право, редко встречала другую такую нежную сестру и чудную женщину»²⁵.

Спору нет: Глинка имел непростой характер. Был капризен, чудаковат, мнительен. Но в то же время — отходчив, добр, мог расчувствоваться до слёз, любил посмеяться, в хорошие моменты жизни охотно общался с приятелями. Конечно, с годами многое менялось. Энергетика бодрого настроения постепенно иссякала.

²⁴ См.: Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции» классического наследия. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 454.

²⁵ Глинка в воспоминаниях современников... С. 288.

Однако будь Глинка столь неприспособлен к жизни, апатичен, зависим, как вспоминалось это сестре, превращайся он действительно в того неповоротливого «прожорливого брюхана», о котором писал сам, ему не удалось бы совершить множество тех поступков, которыми были отмечены последние годы его жизни в России.

Между тем, едва приехав, первое, что сделал Глинка, — вернулся к прежнему кругу общения, собрав на царскомельской даче своих приятелей А. Львова, В. Энгельгардта, И. Шестакова, А. Серова, Д. Стасова, К. Вильбоа, П. Рындина с супругой. Благо, повод для этого имелся — день рождения и именины композитора. Шестакова в статье упоминала о приехавших в те дни, но умалчивала о том, что шумные встречи у Глинки этим не ограничились.

Глинка встречался с М. Кржисевич, А. Билибиной, Г. Ломакиным, В. Кологривовым, С. Левицким, Ф. Буслаевым, О. Гунке, Ф. Стелловским, В. Василько-Петровым, А. Лоди, П. Степановым, А. Керн, братьями Стасовыми, М. Балакиревым, общался с М. Геденовым, застав последние месяцы его жизни [6; 7]. Он возобновил занятия по скрипке, музицировал вместе с А. Серовым, диктовал свою автобиографию для журнала, издаваемого Ф. Фетисом, встречался с Ф. Толстым, приступил к занятиям с Д. Леоновой, посещал музыкальные вечера В. Одоевского и Г. Волконского [8], устраивал у себя музыкальные вечера с игрою в 12 рук, участвовал в пробе с хористами в театральной школе, приглашал к себе Мауреров для исполнения бетхо-

венских трио, участвовал в подготовке концерта С. Штуцмана...

Перечень занятий композитора в этот период легко продолжить. Вряд ли подобный образ жизни можно было бы назвать затворническим, а самого Глинку — постоянно ожидающим смерти домоседом, избегающим общения с людьми. Тем более что едва оставшись «без присмотра» Шестаковой, Глинка начал задумывать новую поездку. Уже 16 сентября (1854) он жаловался в письме В. Энгельгардту: «Как волка не корми всё в лес хочет, так и мне несмотря на заботы сестры не ловко на севере»²⁶. Пройдёт всего несколько месяцев, и Глинка покинет и Санкт-Петербург, и Шестакову. Правда, при этом будет строить планы об их будущей встрече, уже за границей. Но действительно ли он намеревался их исполнить — не ясно.

Вспоминая брата, Шестакова старалась не утратить образ любимого и дорогого ей члена семьи. Но этот образ, такой, каким он был представлен сестрой, не во всём совпадал с тем, каковым в реальности был в поздние годы жизни Глинка. Идя навстречу её ожиданиям, он, конечно, мог позволить себе выглядеть слабым, уставшим, страдающим, зная, что она, искренне ему сопереживая, будет остро воспринимать все его жалобы и эмоционально реагировать на них. Но, судя по всему, в период, о котором вспоминала Шестакова, самоощущение и самопрезентация Глинки не совпадали друг с другом. Собственно говоря, так было всегда. Но никогда не проявлялось так явно. Дилемму «быть или казаться» он однозначно решал в то время в пользу

²⁶ Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы. Л.; М.: Музгиз, 1952. С. 496.

«быть», оставляя на долю «кажущегося» слова и стенания, «позволяя» открыть себя в такой своей ипостаси человеку, не просто готовому выслушать и посочувствовать, а постоянно настроенному на ожидание такой возможности, пусть даже не всегда веря в обоснованность высказывавшихся жалоб.

В известном смысле это была «игра характеров» и семейные традиции, правила которых были хорошо известны бра-

ту и сестре как близким родственникам, но вряд ли адекватно воспринимались сторонними наблюдателями, с насмешкой, недоумением «разглядывавшими» барствующего, часто хандрящего Глинку, строя на сей счёт самые разнообразные предположения.

Оттого-то Глинка — при всех своих порывах к самостоятельности и свободе — так доверял сестре и ценил её присутствие. Особенно в конце своей жизни.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Kizin M. M. Creativity of Russian Composer Mikhail Glinka in the Context of National Cultural Traditions // International Journal of Psychosocial Rehabilitation. 2020. Vol. 24, Issue 5, pp. 4076–4082. DOI: 10.37200/IJPR/V24I5/PR2020118
2. Babenko O. V. Genius of the Pushkin Era: Touches to the Portrait of M. I. Glinka // The Scientific Heritage. 2021. No. 73, pp. 43–47. DOI: 10.24412/9215-0365-2021-73-4-43-47
3. Бабенко О. В. Судьбы наследия М. И. Глинки в исторической ретроспективе // Sciences of Europe. 2021. № 66. С. 32–35. DOI: 10.24412/3162-2364-2021-66-3-32-35
4. Тимченко-Быхун И. А. «Первоначальная полька» М. Глинки: автобиографические реминисценции // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук. 2021. № 1–2. С. 14–19. DOI: 10.29013/AJH-21-1.2-14-19
5. Лащенко С. К. Глинка и Штерич // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22, вып. 4 (1). С. 311–324. DOI: 10.25991/VRHGA.2022.23.4.030
6. Лащенко С. К. «...Отношения без всяких видов» (М. И. Глинка и Гедеоновы) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20, вып. 2. С. 308–321. DOI: 10.25991/VRHGA.2019.20.3.029
7. Лащенко С. К. «Отношения без всяких видов» (М. И. Глинка и Гедеоновы). Статья 2 // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб., 2019. Т. 20, вып. 3. С. 314–325. DOI: 10.25991/VRHGA.2019.20.3.060
8. Лащенко С. К. Путешествующий дилетант и «каменный» князь» (М. И. Глинка и Волконские). Статья 1 // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб., 2019. Т. 20, вып. 4. С. 411–419. DOI: 10.25991/VRHGA.2020.20.4.034

Информация об авторе:

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

References

1. Kizin M. M. Creativity of Russian Composer Mikhail Glinka in the Context of National Cultural Traditions. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*. 2020. Vol. 24, Issue 5, pp. 4076–4082. DOI: 10.37200/IJPR/V24I5/PR2020118
2. Babenko O. V. Genius of the Pushkin Era: Touches to the Portrait of M. I. Glinka. *The Scientific Heritage*. 2021. No. 73, pp. 43–47. DOI: 10.24412/9215-0365-2021-73-4-43-47
3. Babenko O. V. Fate of the Heritage of M. I. Glinka in Historical Retrospect. *Sciences of Europe*. 2021. No. 66, pp. 32–35. (In Russ.) DOI: 10.24412/3162-2364-2021-66-3-32-35
4. Tymchenko-Bykhun I. A. “The Original Polka” by M. Glinka: Autobiographical Reminiscences. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2021. No. 1–2, pp. 14–19. (In Russ.) DOI: 10.29013/AJH-21-1.2-14-19
5. Lashchenko S. K. Glinka and Shterich. *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2021. Vol. 22, Issue 4(1), pp. 311–324. (In Russ.) DOI: 10.25991/VRHGA.2022.23.4.030
6. Lashchenko S. K. “...Relationships Without Any Species...” (M. I. Glinka and Gideonovy). *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2019. Vol. 20, Issue 2, pp. 308–321. (In Russ.) DOI: 10.25991/VRHGA.2019.20.3.029
7. Lashchenko S. K. “...Relationships Without Any Species...” (M. I. Glinka and Gideonovy). Article 2. *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2019. Vol. 20, Issue 3, pp. 314–325. (In Russ.) DOI: 10.25991/VRHGA.2019.20.3.060
8. Lashchenko S. K. The Traveling Amateur and “The ‘Stone’ Prince”. Article 1. *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*. 2019. Vol. 20, Issue 4, pp. 411–419. (In Russ.) DOI: 10.25991/VRHGA.2020.20.4.034

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 18.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.11.2023

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

УДК 78.072.3

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.022-034



"New Ballet Criticism" (1993–2003) About "Soviet" Ballet: Forms of Cultural Recycling*

Lyubov A. Kupets

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

Abstract. In post-Soviet Russia ballet criticism, similar to opera criticism, has an almost 30-year-old history, but the period perceived as the brightest and most significant is the first period, spanning the 1990s and the early part of the first decade of the 21st century. For this New Ballet Criticism (as it has been labelled by Vadim Gaevsky), as a part of New Russian Music Criticism (as defined by Olga Manulkina and Pavel Gershenson), a number of features have become normative: provocative styles and titles, a demythologization of works and of choreographers, the use of comparisons with mass culture in narratives, and ironic subtext. Similar to opera, political discourse has become important in ballet receptions of that time.

Reviews of Soviet-era ballet productions (as well as other types of performance) often refer to the main elements of Soviet mass art — Soviet films, as well as symbols of the totalitarian culture, such as sculpture and ideological materials. The styles and headlines exploit numerous Sovietisms that are familiar and recognizable by the audience. Just like in opera reviews, the recent "Soviet" element in ballet receptions is synthesized with Soviet mass culture and fashionable trends in the country via the cult of Western cinema and the influence of domestic and foreign literary, scholarly and epistolary texts.

But unlike opera criticism, ballet narratives clearly record the diversity of genres of "Soviet" ballet (ranking Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich among them); ballets since 1961 have been interpreted as a transformation of the "Soviet" element under the influence of George Balanchine's choreography; the concept of "Soviet choreography" also implies the unreachable, for example, in the embodiment of heroic moods and the creation of mass scenes. Four forms of cultural recycling in ballet receptions are identified: recycling, recycling à la ballet, double recycling and quasi-recycling.

Keywords: ballet, New Russian music criticism, new ballet criticism, receptions, cultural recycling, Soviet culture, Pavel Gershenson, content analysis

For citation: Kupets L. A. "New Ballet Criticism" (1993–2003) on the "Soviet" Ballet: Forms of Cultural Recycling. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 22–34.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.022-034

* Translated by Alexander Popov.

© Lyubov A. Kupets, 2023

Acknowledgments: The work received financial support by the Russian Scholarly Foundation, project number 19-18-00414 (“The Soviet Element Today: Forms of Cultural Recycling in Russian Art and the Aesthetics of Everyday Life. 1990–2010s”).

■ Культурное наследие в исторической оценке ■

Научная статья

«Новая балетная критика» (1993–2003) о «советском» балете: формы культурного ресайклинга

Любовь Абрамовна Купец

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

Аннотация. В постсоветской России балетная критика, как и оперная, имеет почти 30-летнюю историю, и наиболее ярким и значимым видится первый период, охватывающий 1990-е — начало 2000-х годов. Для этой Новой балетной критики (так её называет Вадим Гаевский) как части Новой русской музыкальной критики (по определению Ольги Манулкиной и Павла Гершензона) нормативным становится ряд особенностей: эпатажность стилистики и заголовков, демифологизация произведений и хореографов, использование в нарративах сравнений с массовой культурой, ироничный подтекст. Как и в опере, политический дискурс стал важным в балетных рецепциях этого времени. В рецензиях на постановки балетов советского времени (и не только) часто упоминаются главные элементы советского массового искусства — советские фильмы, символы тоталитарной культуры — скульптура и идеологические материалы. В стилистике и заголовках эксплуатируются многочисленные советизмы, которые хорошо знакомы и узнаваемы аудиторией. Как и в оперных рецензиях, недавнее «советское» в балетных рецепциях синтезируется с советской массовой культурой и модными тенденциями в стране — культом западного кинематографа и влиянием отечественных и зарубежных литературных, научных и эпистолярных текстов. Но, в отличие от оперной критики, в балетных нарративах чётко фиксируется разнообразие жанров «советского» балета (причисляя к ним балеты Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича); балеты с 1961 года интерпретируются как трансформация «советского» под влиянием хореографии Джорджа Баланчина; понятие «советская хореография» подразумевает и недостижимое, например, в воплощении героики и создании массовых сцен. На основании проведённого анализа в статье выделены четыре формы культурного ресайклинга в балетных рецепциях: ресайклинг, à la балетный ресайклинг, двойной ресайклинг и квази-ресайклинг.

Ключевые слова: балет, Новая русская музыкальная критика, новая балетная критика, рецепции, культурный ресайклинг, советская культура, Павел Гершензон, контент-анализ

Для цитирования: Купец Л. А. «Новая балетная критика» (1993–2003) о «советском» балете: формы культурного ресайклинга // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 22–34. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.022-034

Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке РФФ в рамках научного проекта № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы»).

Introduction

The article presents a continuation of the research on the functioning of features of the Soviet element in contemporary Russian culture from the perspective of cultural recycling. *Cultural recycling of the Soviet element in the modern discourse of academic music is a phenomenon of a special type of remembrance and the embedding of fragments of the past into a new post-Soviet context, active reference to and use of actual personalities and musical compositions of the Soviet period in the post-Soviet era.* About the comprehension of recycling Soviet attributes to date, see the large section *Cultural Recycling: The Experience of the (Post) Soviet Element* in the journal of *New Literary Observer* (2021, No. 3) and, in particular, a historical-theoretical article by Valery Vyugin¹ and other articles in this

scholarly field. [1; 2; 3; 4, 5; 6; 7] Back in 2020, my article provided a prescriptive analysis of the newspaper articles that appeared in the first volume of *Opera*² from the 2015 three-volume anthology titled *New Russian Music Criticism*. [7] Hence, we are presently posing the following question: does the Russian ballet criticism about “the Soviet element” differ from opera criticism at the turn of the 20th and the 21st centuries? In the article, the basis for the analysis³ was the 2nd issue of this three-volume book.⁴

What is “New Ballet Criticism”?

Already in the first volume of the anthology, Olga Manulkina and Pavel Gershenson not merely identified the phenomenon of NRMC⁵ (which includes “new ballet criticism,” as Vadim Gaevsky labels it⁶), but also emphasized *the years 1993–2003 as the period of its formation.*

¹ Vyugin V. “Kul'turnyi resaikling”: k istorii ponyatii (1960–1990-e gody) [“Cultural Recycling”: A Contribution to the History of the Concept (1960s–1990s)]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*. 2021. No. 3, pp. 13–32.

² *Novaya russkaya muzykal'naya kritika. 1993–2003. V 3 t. T. 1. Opera: sb. st.* [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 1. Opera: Collection of Articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenson. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 575 p.

³ Content analysis is used as the leading method, being essentially a formalized method of analyzing the content of document texts, in which textual information is reorganized into quantitative indicators with their further statistical processing. With the help of such factor analysis, latent tendencies that determine the content of texts can be revealed, and conclusions can be drawn about the extra-linguistic situation behind the text.

⁴ See: *Novaya russkaya muzykal'naya kritika. 1993–2003. V 3 t. T. 2. Balet: sb. st.* [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 2. Ballet: Collection of Articles]. Author-compiler P. Gershenson, A. Ryabin, B. Korolyok. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 664 p.

⁵ This title and its abbreviation were suggested by the authors themselves in the abstract of the publication: *Novaya russkaya muzykal'naya kritika. 1993–2003. V 3 t. T. 1. Opera: ...* [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 1. Opera...] P. 4.

⁶ Gaevsky V. *Novye imena* [New Names]. *New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 2. Ballet...* P. 7.

This period can be labelled as revolutionary, since during that time the main objective was to overcome the stereotypes of Soviet music criticism, to interest Russian society in academic music in the atmosphere of fierce competition with mass culture and the absence of a policy of ideological coercion. At this time, the main path of development of newspaper music journalism was outlined. Depending on its place of formation and public orientation, it can be called *full-range (universal)* journalism [8, pp. 118–119]. This type of journalism is represented for the most part not by specialized publishers, but rather by universal-cultural types, in its ballet version — such are the theatrical and literary magazines: *Moskovskii nablyudatel'* [*The Moscow Observer*], *Teatral'naya zhizn'* [*Theatrical Life*], *Sankt-Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [*St. Petersburg Theater Journal*], *Neva* and *Sibir'* [*Siberia*]. Moreover, they appear in a number of general-political and even in economic magazines, such as *Segodnya* [*Today*], *Telegraf* [*Telegraph*], and *Kommersant* [*Financier*].

Both ballet and opera magazine texts are beginning to address themselves for *a new audience*. For example, the readers of *Kommersant-Daily*, a newspaper with a universal profile, have become the new “middle class,” oriented towards Western ideals and values, having received a higher education and possessing a good command of foreign languages, albeit, not specialists in academic music or ballet at all. As a result, a model of music and ballet journalism has been formed within the framework of “mass” journalism, which combined professionalism

in the fields of music and ballet, problem-related discourse of presentation, spectacular publicity and modern intellectual and everyday slang. This model of journalism performed educational tasks among certain audiences, using a language they understood, and inserting academic music and ballet into their perspective of the world. In this situation, the predominantly subjective, partly shocking use of the review genre, in which the associations towards politics, mass culture, and a general “lowering of pathos” are brought in intentionally, as are the somewhat shocking titles of the ballet articles themselves.⁷ For example:

Khochu byt' kichem [*I Want to be Kitsch*] (about Yuri Grigorovich's *Corsair* at the Bolshoi Theater, 1994),

Ona v otsutstvii lyubvi i Grigorovicha [*She, in the Absence of Love and Grigorovich*] (about August Buornonville's *La Sylphide* at the Bolshoi Theater, 1994),

Skushal sorok chelovek [*He Ate Forty People*]⁸ (about the situation at the Bolshoi Theater, 1995),

Grob s muzykoi [*A Coffin with Music*] (about Vyacheslav Gordeev's *Last Tango* at the Bolshoi Theater, 1996),

Trup na stsene [*A Corpse on the Stage*] (review of performances in Moscow, 1995),

Kakoe ozero lebedinee? [*Which Lake is Swanier?*] (about Vladimir Vasilyev's *Swan Lake* at the Bolshoi Theater, 1997),

Myl'naya opera v Aleksandrinskom teatre [*A Soap Opera at the Alexandrinsky Theater*] (about Boris Eifman's *Red Giselle*, 1997),

Vtoroi sostav obskagal pervyi [*The Second Cast Outperformed the First*] (about

⁷ For examples of such an approach to titles in opera reviews, see: [7, pp. 122–123].

⁸ The second line is taken from Kornei Chukovsky's children's teaser poem *Barabek* (*Robin-Bobin Barabek*, a translation of an English folk song), which was published in 1929 and became a bestseller in Soviet times.

Vladimir Vasilyev's *Giselle* at the Bolshoi Theater, 1998),

Seksual'naya revolyutsiya zakhlebnyulas' v vanne [*The Sexual Revolution Suffocated in the Bathtub*] (about Dmitry Bryantsev's *Salome* at the Moscow Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko Musical Theater, 1998),

Parizhskii gamen v lokhmot'yakh akademizma [*A Parisian Gamin in the Rags of Academism*] (about Roland Petit's *Carmen* at the Mariinsky Theatre, 1998),

Ne skuchai, Odetta, prorvemsya! [*Don't be Bored, Odette, We'll Make It Through!*] (a review of events in Moscow, 1999),

Mumiya voskresla [*The Mummy has Risen*] (about *Pharaoh's Daughter* at the Bolshoi Theater, 2000),

Zolotaya rybka v tselofanovom pakete [*A Goldfish in a Cloth Bag*] (about *Pharaoh's Daughter* at the Bolshoi Theater, 2000),

"Spyashchaya krasavitsa": rep v stile khip-khop [*"Sleeping Beauty": Rap in the Style of Hip-Hop*] (about Karin Saporta's *Bright Red Tears* in Yekaterinburg, 2000),

Raskladnye kartinki s vystavki [*Fold-Out Pictures from an Exhibition*]⁹ (about Mikhail Shemyakin and Konstantin Simonov's *Nutcracker* at the Mariinsky Theater, 2001),

Elektorat dozrel [*The Electorate has Matured*] (about Yuri Grigorovich's *Ivan the Terrible* at the Kremlin Ballet, 2001),

Umnye nogi [*Smart Feet*] (about George Neumeier's ballets at the Mariinsky Theater, 2001),

Kal'yany, veyera, popugai [*Hookahs, Fans, Parrots*] (about Marius Petipa's *La Bayadere* at the Mariinsky Theater, 2002),

Staraya "Raimonda" prikhromala v Bol'shoi [*Old "Raymonda" Limped to the Bolshoi*] (about Yuri Grigorovich's *Raymonda* at the Bolshoi Theater, 2003),

A byl li lebed' [*And Was There a Swan*]¹⁰ (about the Royal London Ballet at the Bolshoi Theater, 2003),

Toska posle orgazma [*Yearning After an Orgasm*] (about the New York City Ballet's tour of the Mariinsky Theater, 2003).

This model can be designated as universal cultural journalism, in which music and ballet are closely integrated into the broad socio-cultural landscape of Russia.

The "Soviet" Ballet Canon Plus Stravinsky and Shostakovich

A content analysis of the index of names and compositions in the second "ballet" volume demonstrates not only the clear attempt to provide a distance from the Soviet past (still remaining at a very close proximity both in the artistic practice of theaters and among critics), but also the construction of the "Soviet" element already from a different position and under different conditions.¹¹ A special feature of the subject of this period's new ballet criticism is the attention to the long-established Soviet canon of ballet works and composers, such as Piotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, and Rodion Shchedrin — their ballets and musical compositions. At the same time, Igor Stravinsky and the

⁹ An ironically-reduced allusion to the title of Modest Mussorgsky's cycle *Pictures from an Exhibition*: here instead of pictures (sketches from life) there are puzzles (a puzzle game).

¹⁰ A reference to the catch phrase "Was there a boy?" (a quote from Maxim Gorky's last novel *The Life of Klim Samgin*).

¹¹ Here and further, see: Ukazatel' proizvedenii [Index of works]. *New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 2. Ballet...*, pp. 629–645; Ukazatel' imen [Name Index]. *Ibid.*, pp. 647–662.

early ballets of Dmitri Shostakovich invade sharply and powerfully from abroad. The specific features of the ballet as a genre have always allowed new choreography to be presented set to “old” music and even compilations of music in a production. Thus, it is not surprising that the main character of the Silver Age and Nikolai Findeisen’s *Russkaya muzykal'naya gazeta* [*Russian Musical Gazette*] and then of the entire Soviet ballet, Piotr Tchaikovsky, has been mentioned 297 times (70 references to the composer and 227 references to his specific compositions, or his music, in general). In fact, Tchaikovsky’s phenomenon in ballet of this time is unique, because all historical and cultural intentions have been focused in him: this includes the imperial ballet of the Petipa era (the Silver Age), the symbol of Soviet academic ballet (even sometimes with a political flavour), Balanchine’s neoclassical ballet, and further modern choreographic miniatures using the composer’s music. In this manner, Tchaikovsky combined the incompatible, having remained a favourite composer for choreographers and dancers, as well as for the audience for more than a hundred years.

The second place is occupied by Igor Stravinsky, a representative of Russian musical culture abroad, the Diaghilevian Igor Stravinsky — 134 references (49 times of the composer himself and 85 of his works). On the third line of this peculiar hierarchy is the “Soviet” Sergei Prokofiev — 104 mentions (21 and 83 respectively). Three other “Soviet” composers stand a great amount lower than him: Dmitri Shostakovich — 36 times (12 and 24), Rodion Shchedrin — 23 (6 and 17), and Alfred Schnittke — 15 (11 and 4). It should be pointed out that for the critics the specific musical works themselves probably present the most important object of their reviews: as a rule, they are two

or three times more significant than any generalized references to the composers themselves. The exception to this has been Schnittke, whose name has appeared almost three times more often in review texts than the titles of his compositions have; probably due to the composer’s priorities of genre. It is indicative that in opera criticism Prokofiev, Shostakovich and Schnittke are arranged in a similar hierarchy, but without the overwhelming supremacy of the first in texts about ballets. Stravinsky, on the other hand, has been mentioned in opera reviews on par with Shostakovich, but by no means equally with Prokofiev. It is noteworthy that on the pages of ballet criticism the personality of Sergei Diaghilev, the brilliant interpreter of the *Ballets Russes*, appears 26 times, more often than the composer Shchedrin.

The described “ballet” hierarchy only implicitly hints at the hierarchy in the sphere of opera, where the unquestionable leaders are not Stravinsky or Prokofiev, but popular European and Russian composers primarily from the second half of the 19th and the early 20th century, such as: Giuseppe Verdi (70 references), Nikolai Rimsky-Korsakov (62), Richard Wagner (58), Piotr Tchaikovsky (56), Wolfgang Amadeus Mozart (54), and Modest Mussorgsky (44). [8, p. 121]

The previously mentioned features of the ballet genre have directly influenced the “ranking table” of choreographers in this index: the great choreographer of Russian academic ballet, Marius Petipa and the founder of American ballet, the extravagant George Balanchine, have become most significant for the new ballet critics — they are associated with Tchaikovsky and Stravinsky, respectively (130 references). The second place is held by the Soviet stage coryphaeus Yuri Grigorovich and the young talent Alexei Ratmansky (70 and 63), followed by the academic Vladimir Vasilyev

and the creative provocateur Boris Eifman (57 and 50). The fourth place is taken by two major French choreographers of the 20th century — Maurice Béjart and Roland Petit, along with the founder of Soviet ballet, Fyodor Lopukhov (37, 33 and 31). The fifth place is shared by the benchmarks of modern dance George Neumeier and William Forsythe with the unique Mikhail Fokin and the reconstructor of Petipa's ballets Sergei Vikharev (27 and 28). And it is especially legitimate to see three extremely different names in sixth place: the “prince of Soviet ballet” Konstantin Sergeyev, the outstanding Soviet choreographer Leonid Lavrovsky and the legendary ballet realist Kenneth MacMillan (23 and 22). In this way, Soviet choreographers of different years are organically combined with both masters from other countries and contemporary, post-Soviet ballet masters.

The same tendency of mixing together different eras has prevailed in the *special rating of references to dancers*. Along with young talents, such as Ulyana Lopatkina (55 mentions) and Diana Vishneva (47), the ballet genius of the “Saisons russes” Vaslav Nijinsky (31) and the universal Nina Ananiashvili (30) have often appeared in texts about ballet, the spectacular Nikolai Tsiskaridze (27) is highlighted, and the promising Andrian Fadeev and the young Svetlana Zakharova stand adjacent to the elegant Sergei Filin and the symbol of Soviet Ballet, Maya Plisetskaya (23 and 22).

“Soviet” Ballet and Sovietisms in a New Context

“Soviet” ballet is presented by new ballet criticism quite extensively in historical terms: from Lopukhov's dance symphony and Sergey Vasilenko's comedy (*Mirandolina*) of the 1920s, the “choreodrama” (dramballet)

of the 1930s–1950s (*Taras Bulba* by Vladimir Soloviev-Sedoy, *Gayané* by Aram Khachaturian, and *The Flame of Paris* by Boris Asafiev) and the “symphballet” of the 1960s–1980s. Prokofiev's ballets *Romeo and Juliet* (34 references) and *Cinderella* (23), as well as Khachaturian's *Spartacus* (17) have attracted the greatest amount of attention in the articles. Shchedrin's *The Humpbacked Horse*, Asafiev's *The Fountain of Bakhchisarai* and Shostakovich's *The Bright Stream* (9 and 8), Shchedrin's *Carmen Suite* and Lopukhin's *The Greatness of the Universe* (6 each) come next in descending order. Valery Gavrilin's *Anyuta* and Shchedrin's *The Stone Flower* have been mentioned four times, while Andrei Eshpai's *Angara*, Shchedrin's *Anna Karenina* and Alexander Krein's *Laurencia* have been mentioned three times. Ballets created by choreographers to music by Prokofiev (Grigorovich's *Ivan the Terrible*), Shostakovich (Konstantin Boyarsky's *The Young Lady and the Hooligan*, Leonid Yakobson's *The Bug* and Igor Belsky's *Leningrad Symphony*) have also not been forgotten. Consequently, it can be argued that the genre of choreodrama has remained very attractive, even in the post-Soviet times, albeit, mostly in Prokofiev's version. The absence of a single mention of Reinhold Glière's *The Red Poppy* (although his ballet *The Bronze Horseman* is mentioned), although the composer is regarded as the founder of Soviet ballet, and the choreodrama genre, in particular, is telling, as is the absence of the name of Ivan Sollertinsky, the leading ballet critic of the 1930s, a polyglot and a friend of Shostakovich.

The “political” trend could be considered as one of the central trends in ballet criticism of this time, as well as in opera criticism. It is expressed not only in references to politicians and cult persons of the Soviet era:

Marx, Lenin, Stalin, Khrushchev, Brezhnev, Arkady Gaidar, Ekaterina Furtseva, Yuri Gagarin, Joseph Kobzon and Alla Pugacheva. The adjective “Soviet” and the derivatives of it, iconic cultural phenomena and paraphrases of Sovietisms (words and expressions that were created and became common in the Soviet era) are actively used in the titles of the articles. As a rule, these signs of the “Soviet” element are combined with trends that contradicted them earlier — associations with Orthodox Christian subject matter, Western avant-garde art and mass cinema, for example:

Maiya Plisetskaya i sovetskaya imperiya [*Maya Plisetskaya and the Soviet Empire*] (about Plisetskaya’s anniversary at the Bolshoi Theater, 1993),

Smutnyi ob"ekt zhelaniya sovetskogo baleta [*The Vague Object of Desire of Soviet Ballet*]¹² (about Balanchine’s *Symphony in C major* at the Mariinsky Theater, 1996),

Dan prikaz emu na zapad [*The Order Was Given to Him — to the West*]¹³ (about Ratmansky in *Giselle*, 1997),

Sovetskii balet v postsovetskom Kremlе [*Soviet Ballet in the Post-Soviet Kremlin*]

(about Grigorovich’s *Romeo and Juliet* at the Kremlin Ballet, 1999),

Mariinka razbudila babushku baletnoi revolyutsii [*The Mariinsky Theater has Awakened the Grandmother of the Ballet Revolution*]¹⁴ (about Petipa’s *Sleeping Beauty* at the Mariinsky Theater, 1999),

Dama ot khoreodramy [*The Dame of Choreodrama*] (about MacMillan’s *Manon* at the Mariinsky Theater, 2000),

Vo slavu bol'shevikov [*To the Glory of the Bolsheviks*]¹⁵ (about the situation at the Bolshoi Theater, 2000),

Sovetskaya orgiya v Mariinke [*The Soviet Orgy at the Mariinsky*] (about an evening of Soviet choreography at the Mariinsky Theater, 2001),

Chisto sovetskaya predostorozhnost' [*Purely Soviet Precaution*]¹⁶ (about Oleg Vinogradov’s *Vain Precaution* at the Moscow Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko Musical Theater, 2001),

Nazad, k sovetskomu baletu [*Back to Soviet Ballet*]¹⁷ (about ballets created to the music of Shostakovich at the Mariinsky Theater, 2001),

¹² *Etot smutnyi ob"ekt zhelaniya* [*This Vague Object of Desire*] (1977) is the last film of the great Spanish surrealist director Luis Buñuel.

¹³ The ballad song *Proshchanie* [*Farewell*], or as it is also called, *Dan prikaz: emu — na zapad...* [*The Order was Given to Him — to Go to the West...*],” was created in 1937 (music by Dmitry and Daniil Pokrass, lyrics by Mikhail Isakovsky).

¹⁴ A paraphrase of a fragment of a famous aphorism by Vladimir Lenin from the 1912 article *Pamyati Gertsena* [*In Memory of Herzen*]: “...the Decembrists woke up Herzen. Herzen began revolutionary agitation ...” [Lenin V. I. *Complete Works*. 5th Edition. Moscow: Publishing House of Political Literature, 1968. Vol. 21. P. 261]. The second half of the title probably points as a model to the expression “the grandmother of the Russian Revolution”: this was the nickname given by Alexander Kerensky to the revolutionary, the leader of the Social Revolutionary Party Ekaterina Breshko-Breshkovskaya (1844–1934).

¹⁵ Here there is an obvious reference to the expression “Vo slavu Bozhiyu” [“To the Glory of God”] — this is how an Orthodox Christian praises God.

¹⁶ A paraphrase of the title of the cult English detective television series that ran for 26 seasons from 1984 to 2010.

¹⁷ Most likely, a reference to the American science fiction film *Back to the Future* directed by Robert Zemeckis, which has become a popular trilogy (the films were released in 1985, 1989 and 1990).

Staryi prints i devushka s metloi [*The Old Prince and the Girl with a Broom*]¹⁸ (about Maria Bolshakova's *Cinderella* at the Mikhailovsky Theatre, 2001),

Klyuchi pod kovrikom [*Keys under the Mat*]¹⁹ (about Balanchine's *Prodigal Son* at the Mariinsky Theater, 2001),

Kollektivizatsiya Bol'shogo teatra [*The Collectivization of the Bolshoi Theater*]²⁰ (about Ratmansky's *The Bright Stream* at the Bolshoi Theater, 2003),

Svetlyi ruchej bez Michurina [*A Bright Stream without Michurin*]²¹ (about Ratmansky's *The Bright Stream* at the Bolshoi Theater, 2003),

Mal'chishki i devchonki, a takzhe ikh roditeli [*Boys and Girls, as well as Their Parents*]²² (about Radu Poklitaru's and Declan Donnellan's *Romeo and Juliet* at the Bolshoi Theater, 2003).

The angle of politics in the interpretation of music is also demonstrated by the symbols of Soviet culture inserted into the texts:

the newspaper article “Ballet Falsehood,” the sculptural group “The Worker and the Kolkhoz Woman,” the main fountain of the VDNKh [Exhibition of National Economic Achievements] “The Friendship of Peoples,” the VDNKh fountain “Kolos,” *Time, Forward!* by Georgy Sviridov, the films — *Kuban Cossacks* by Ivan Pyryev, *Chapaev* by the Vasiliev brothers and *Girls* by Yuri Chulyukin, *Spring on Zarechnaya Street* by Felix Mironer and Marlen Khutsiev, *Ordinary Miracle* by Mark Zakharov, the title of ballets — *Optimistic Tragedy* (1985, music by Mark Bronner, based on the play by Vsevolod Vishnevsky), *Quiet Don* (1987, music by Leonid Klinichev, based on the novel by Mikhail Sholokhov), and *Red Giselle* (1997, Boris Eifman's ballet about Olga Spesivtseva).

In addition to politicization, ballet criticism — similar to opera criticism — listens to and interprets the works while being in close context with *the best-selling*

¹⁸ There are both exact paraphrases and allusions in this title. For instance, the sculpture “A Girl with an Oar” is one of the classic symbols of the Soviet era during the period between the 1930s and the 1950s, created at different times by the sculptors Ivan Shadr and Romuald Iodko. This name became a common one for the similar gypsum statues (“gypsum socialist realism”), which in the Soviet times decorated parks of culture and recreation. Allusions to the first half of the title may be related to Alexander Galich's bard song *Staryi Prints* [*Old Prince*], which was written in 1961 and dedicated to Boris Pasternak.

¹⁹ A somewhat ironic reference to one of the mythologized elements of Soviet everyday life, which states that in the Soviet Union life was easy, bright and carefree, crime was practically non-existent (as were the perpetrators of crime), all people were brothers and sisters to each other, and society was so trusting of its neighbours that even apartment keys were usually left under the mat before the front door. See, for example: *Biznes na butylkakh i klyuch pod kovrikom. Chto my delali v SSSR i ne delaem v Rossii* [Business on Bottles and the Key under the Mat. What did We Do in the USSR and do not Do in Russia?]. *Guberniya Daily*. 01.11.2017. URL: <https://gubdaily.ru/lifestyle/obzor/biznes-na-butylkax-i-klyuch-pod-kovrikom-chto-my-delali-v-sssr-i-ne-delaem-v-rossii/> (accessed: 28.09.2023).

²⁰ The state policy of merging individual peasant farms into collective farms (kolkhozes and sovkhoses), carried out in the USSR from 1928 to 1937 (and in the western part of the country — until 1950).

²¹ Ivan Vladimirovich Michurin (1855–1935) — a famous Russian biologist and an outstanding breeder, whose surname became a common noun, used in everyday life as a synonym for zealous adherents of everything connected to collective farming.

²² Since 1974, the famous song about “girls, boys and their parents” with lyrics by Alexander Khmelik and music by Alexei Rybnikov had been played in the splash screen to each issue of the film magazine *Eralash*.

Western avant-garde art and mainstream cinema, which uses in the texts: *Metropolis* (Fritz Lang), *Some Like it Hot* (Billy Wilder), *Shoulder Arms* (Charlie Chaplin), *The People vs. Larry Flynt* (Miloš Forman), *Natural Born Killers* (Oliver Stone), *And the Ship Sails On* (Federico Fellini), *Kill Bill* and *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino), *Stargate* (Roland Emmerich), *The Matrix* (the Wachowski brothers), and *The Terminator* (James Cameron). It has become natural to implement *mass culture and high fashion phenomena* into the ballet texts: Nikolai Rastorguev's *Atas*, Edith Piaf's *Non, je ne regrette rien* and *Santa Lucia*, the pantomime miniature *Asisyai* (Vyacheslav Polunin), the names of pop stars — Philipp Kirkorov, Nikolai Baskov, Natasha Koroleva, Freddie Mercury and Vanessa May, actresses — Carole Bouquet, Uma Thurman and Vera Kholodnaya, world couturiers such as Givenchy and Pierre Cardin and legendary film director Alfred Hitchcock.

A great place is given to *Russian and foreign literary, scholarly and epistolary texts*, or rather references to them: from *The Mystery of the Yellow Room* by Gaston Leroux, novels by Alexandre Dumas and Jerome K. Jerome, as well as Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* — to the memoirs of Maurice Béjart and Andrei Konchalovsky, the postmodernist poem *Moscow — Petushki* by Venedikt Yerofeev, the scandalous essay *Male Wealth* by Viktor Yerofeev, Franz Kafka's *The Metamorphosis*, Milorad Pavich's novel *The Khazar Dictionary*, and even Vladimir Paperny's *Culture Two* and Charles Jencks's *The Language of Postmodern Architecture*. This approach

also resembles the opera criticism of this period.

The veneration of Richard Wagner, the idol of the entire Silver Age, also appears similar: the ballet texts mention all the operas by this great German composer. This fact allows us to speak of a new wave of Russian Wagnerism, another cultural recycling of the early 20th century, which emerged a century later.

Nonetheless, *the attitude to the Soviet heritage in the reception of ballet differs from those of operas*. In the latter, neither Prokofiev nor Shostakovich are considered to be Soviet composers, therefore their operas (and all their compositions) written in the USSR are counted as non-Soviet. Consequently, a possible and naturally predictable conclusion for the reader is the following: the phenomenon of the “Soviet opera” for the Russian public of the early 21st century simply does not exist, whereas this term implies either an exclusively mythologized interpretation of any opera work and composer who wrote it (not limited to those from the Soviet era) in support of the Soviet ideology, or opera productions of the Soviet era recreated by theaters without obvious directorial alterations.

In the sphere of ballet, the situation is precisely the opposite. The authors explicitly record the variety of genres of “Soviet ballet” during the course of the country's long history, attributing Prokofiev and Shostakovich to them, in the first place. In addition, the ballets from the period of the “Thaw” (1961) are emphasized, which is interpreted by critics as an attempt to transform the Soviet element under the influence of Balanchine's choreography.²³

²³ Gershenzon P. Smutnyi ob"ekt zhelaniya sovetskogo baleta [The Obscure Object of Desire of the Soviet Ballet]. *New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Vols. Vol. 2. Ballet...*, pp. 109–114.

Many texts often make use of the notion of “Soviet choreography” as an estimative one, implying something successful and qualitative, which looks good even now and in some ways is unrivalled: for example, in the creation of mass scenes and heroic images.²⁴ The hypothesis expressed in 1993 by Pavel Gershenson — that the Soviet element is not something unchangeable in the art of the ballet, and Maya Plisetskaya is an emblem of a ballerina of this changing Soviet empire: from the empire of the late Stalin period to the early 1990s,²⁵ — is quite convincing to us.

Conclusions

As a result of analyzing the array of texts presented in the second volume of *New Russian Music Criticism*, we can name *four types of cultural recycling* that are found in these ballet receptions:

1. The actual *recycling itself* — the return of the ballets from the early Soviet era, primarily those of Shostakovich, to the stage after a long oblivion;
2. *Recycling à la ballet* — new choreography and staging of Soviet-era ballets, primarily those of

Prokofiev, at the turn of the 20th and 21st centuries;

3. *Double recycling* — reconstructions of Petipa’s, Tchaikovsky’s and Glazunov’s ballets that were altered during the Soviet era;
4. *Quasi-recycling* — making use works by “Soviet” composers to create modern ballets.

As a preliminary conclusion, we can cautiously summarize that during this period (1993–2003) there was a gradual erosion of “Soviet” ballet as a historical and cultural phenomenon and its fusion with both the Imperial ballet of the turn of the centuries (e.g., Tchaikovsky and Glazunov) and the productions of Diaghilev’s enterprise and the post-Diaghilev Russian ballet abroad, particularly that involving Stravinsky’s works. All of these tendencies have resonated in many ways with the new concept of 20th-century Russian music²⁶ articulated in the collective monograph named “Russian Music and the 20th Century,” published in 1998, which has become the basis for numerous subsequent texts on academic musical culture of the previous century.

²⁴ Kuznetsova T. Sovetskii balet v postsovetском Kremlе [Soviet Ballet in the Post-Soviet Kremlin]. *Ibid.*, pp. 299–301; Yuryeva Ya. Dama ot khoreodramy [The Lady of the Choreodrama]. *Ibid.*, pp. 363–325.

²⁵ Gershenson P. Maiya Plisetskaya i sovetskaya imperiya [Maya Plisetskaya and the Soviet Empire]. *Ibid.*, pp. 30–34.

²⁶ For an analysis of this concept, see: Kupets L. A. Kontsepsiya “russkoi muzyki” v postsovetской Rossii kontsa 1990-kh godov [The Concept of “Russian Music” in Post-Soviet Russia in the Late 1990s]. *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (zarubezhnaya rossika): kol. monografiya [Music from Abroad about Russia (Musical Rossica): Collective Monograph]*. Ed.-comp. L. Kazantseva. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2023, pp. 36–43.

References

1. Andrianova M. D. Industrial Novel and Contemporary Russian Literature (Towards the Issue of the Recycling of the Genre). *Russkaya literatura*. 2023. No. 1, pp. 245–256. (In Russ.) DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-245-256
2. Zhurkova D. A. Recycling of the Soviet Estrada in *The Voice* Television Show. *The Art and Science of Television*. 2023. No. 19 (2), pp. 41–107. (In Eng. and in Russ.) DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107
3. Kupets L. A. Boris Asafyev as a Cultural Hero (Based on the Materials of the “Soviet Music” / “Music Academy” Journal). *Music Academy*. 2023. No. 1, pp. 38–57. (In Russ.) DOI: 10.34690/288
4. Maslinskaya S. G. To Forget to Remember (Memory of the Pioneer-Heroes in the 21st Century). *Siberian Historical Research*. 2021. No. 4, pp. 138–159. (In Russ.) DOI: 10.17223/2312461X/34/10
5. Marchenko T. V. Cultural Recycling of the Soviet in Internet Memes: Semiotic Linguistic Interpretation. *Humanities and Law Research*. 2022. Vol. 9, No. 3, pp. 505–518. (In Russ.) DOI: 10.37493/2409-1030.2022.3.17
6. Sekushina Yu. A. Imagining the Past, Transforming the Present: Cultural Recycling of the Soviet Past in the Discourse of Conscious Consumption. *Siberian Historical Research*. 2021. No. 4, pp. 160–182. (In Russ.) DOI: 10.17223/2312461X/34/11
7. Kupets L. A. Russian Wikipedia vs Great Russian Encyclopedia: (Re)construction of Soviet Music in the Post-Soviet Internet Space. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 2, pp. 156–169. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.156-169
8. Kupets L. A. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 114–127. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.114-127

Information about the author:

Lyubov A. Kupets — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андрианова М. Д. Производственный роман сегодня (к вопросу о ресайклинге жанра) // Русская литература. 2023. № 1. С. 245–256. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-245-256
2. Журкова Д. А. Ресайклинг советской эстрады в телешоу «Голос» // Наука телевидения. 2023. № 19 (2). С. 41–107. (На англ. и русс. яз.) DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-41-107
3. Купец Л. А. Борис Асафьев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка» / «Музыкальная академия») // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 38–57. DOI: 10.34690/288
4. Маслинская С. Г. Забыть, чтобы вспомнить (память о пионерах-героях в XXI веке) // Сибирские исторические исследования. 2021. № 4. С. 138–159. DOI: 10.17223/2312461X/34/10
5. Марченко Т. В. Культурный ресайклинг советского в интернет-мемах: лингвосемиотическая интерпретация // Гуманитарные и юридические исследования. 2022. Т. 9, № 3. С. 505–518. DOI: 10.37493/2409-1030.2022.3.17

6. Секушина Ю. А. Воображая прошлое, преображая настоящее: культурный ресайклинг советского прошлого в дискурсе осознанного потребления // Сибирские исторические исследования. 2021. № 4. С. 160–182. DOI: 10.17223/2312461X/34/11

7. Купец Л. А. Русская «Википедия» vs «Большая российская энциклопедия»: (ре)конструирование советской музыки в постсоветском интернет-пространстве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 156–169. (На англ. яз.)
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.156-169

8. Купец Л. А. Оперная критика в России начала XXI века: конструируя «несоветское» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 114–127. (На англ. яз.)
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.114-127

Информация об авторе:

Л. А. Купец — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 03.10.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 24.10.2023

Accepted / Принята к публикации: 27.10.2023

Из истории зарубежной музыки

Научная статья

УДК 784.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046



Библейская сцена «Ревекка» в контексте творческой биографии Сезара Франка

Тамара Игоревна Твердовская

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия,
tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Аннотация. В статье рассматривается практически неизученное в отечественном музыкознании крупное вокально-симфоническое произведение Сезара Франка «Ревекка» (1881, премьера — 1883), обозначенное композитором как «библейская сцена». Публикация имеет определённый полемический пафос, поскольку упоминания «Ревекки» в литературе (и отечественной, и зарубежной) до последнего времени сопровождались фактологическими неточностями. Согласно периодизации Венсана д'Энди, масштабные сочинения его учителя, принадлежащие к кантатно-ораториальной сфере («Руфь», «Искушение», «Заповеди блаженства»), служат маркерами наступления нового этапа в творческой биографии композитора. Время написания «Ревекки» — несомненно, поворотный момент в судьбе Франка: именно в последнее десятилетие жизни он создаст шедевры практически во всех жанрах, к которым будет обращаться (в их числе симфонические поэмы, крупные камерно-ансамблевые, фортепианные, органые циклы, наконец, Симфония *d moll*). Появлению «Ревекки» сопутствовали биографические обстоятельства, трактуемые некоторыми исследователями как «страстный эпизод» в жизни Франка: в статье данная проблема получает освещение с опорой на свидетельства франкоязычных музыковедов. Задаваясь вопросом, чем библейский сюжет о Ревекке мог привлечь композитора именно в это время, автор статьи затрагивает личностные и мировоззренческие аспекты; характеризуя культурную ситуацию эпохи, в которую жил и творил Франк, показывает, что перечисленные факторы обусловили не только выбор данного сюжета, но и особенности жанра, композиции и интонационной драматургии анализируемого сочинения.

Ключевые слова: Сезар Франк, «Ревекка», библейская сцена, кантатно-ораториальный жанр, французская хоровая музыка второй половины XIX века

Для цитирования: Твердовская Т. И. Библейская сцена «Ревекка» в контексте творческой биографии Сезара Франка // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 35–46. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046

Благодарности: Выражаю признательность Фёдору Александрову и Владимиру Баранову за приглашение к участию в масштабном проекте исполнения произведения Сезара Франка в Санкт-Петербурге, а также за предоставление нотных материалов.

On the History of Western Music

Original article

The Biblical Scene *Rébecca* in the Context of César Franck's Artistic Biography

Tamara I. Tverdovskaya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Abstract. The article examines a large work composed by César Franck in 1881 and practically unexplored in Russian musicology — *Rébecca* (1881, world premiere in 1883), subtitled by the composer as “a biblical scene for soloists, chorus and orchestra”. The publication conveys a particular polemical pathos, because references to *Rébecca* in musicological literature in Russia and in other countries, until recently, had always been accompanied by factual inaccuracies. According to Vincent d’Indy’s periodization, the large-scale compositions of his teacher pertaining to the genre of cantata and oratorio (*Ruth*, *Rédemption*, and *Les Béatitudes*) mark the beginning of a new stage in the composer’s artistic biography. The early 1880s — the time of the creation of *Rébecca* — undoubtedly presents a turning point in Franck’s life: during the last decade of his life he would create masterpieces in almost all the genres to which he will turn to (these include symphonic poems, large chamber ensembles, piano, organ cycles, finally the *Symphony in D minor*). The creation of *Rébecca* was accompanied by biographical circumstances, interpreted by some researchers as a “passionate episode” in Franck’s life. This problem is illuminated in the article with the support of evidence provided by French-speaking musicologists. Posing the question of why the biblical plot about Rebecca has attracted the composer at that time, the author touches upon the composer’s personal and worldview aspects. The characterization of the cultural situation of the era in which Franck lived and composed his music provides evidence that the aforementioned factors determined not only the choice of the plot, but also the peculiarities of the genre, composition and intonation drama of the analyzed composition.

Keywords: César Franck, *Rébecca*, biblical scene, cantata-oratorical genre, French choral music of the second half of the 19th century

For citation: Tverdovskaya T. I. The Biblical Scene *Rébecca* in the Context of César Franck’s Artistic Biography. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 35–46. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.035-046

Acknowledgments: I express my gratitude to Fyodor Alexandrov and Vladimir Baranov for inviting me to participate in a large-scale creative project of performing Cesar Frank’s work in Saint Petersburg, as well as for providing the score.

Практически неизвестное, лишь упоминаемое в ряде источников и крайне редко исполняемое¹ вокально-симфоническое сочинение Сезара Франка «Ревекка» (библейская сцена² для солистов, хора и оркестра, 1881) заслуживает исследовательского внимания по ряду причин. С одной стороны, интригует его положение в творчестве композитора: начало 1880-х годов — время расцвета гения Франка, когда он создаёт одно за другим вершинные произведения в инструментальных жанрах и параллельно с этим всерьёз задумывается об оперных проектах. С другой — во французской музыке рубежа 1870–1880-х годов появляется великое множество «полуконцертных» вариантов композиции, сочетающей в себе черты оперы, оратории, кантаты, драматического произведения, симфонической поэмы и/или сюиты, зачастую на религиозные (библейские, евангельские) либо на античные сюжеты. К таковым можно отнести «Агарь» — «лирическую поэму» для солистов, смешанного хора и оркестра Жоржа

Пфейфера (1875), «античную идиллию» для соло и хора «Нарцисс» Жюль Массне (1878), его же кантату «Улисс на острове Сирен» (1879), ораторию «Дочь Иаира» Клеманс де Гранваль (1881). Все перечисленные произведения написаны на либретто Поля Коллена — известного французского поэта, драматурга, переводчика, музыкального критика³; существенно и то, что Коллен был секретарём одного из старейших французских хоровых обществ *Société des concerts de chant classique*⁴. Принадлежащий его перу стихотворный текст библейской сцены «Ревекка» заинтересовывает и Франка.

Выбор композитором подобного жанра оказывается вполне оправданным в условиях мощного подъёма парижских хоровых обществ на стыке десятилетий (подробное рассмотрение данного явления выходит за рамки настоящей статьи); в то же время он был важен и для самого Франка. Обращаясь к жанру кантаты, «...музыкант не только брал реванш за свои неудачи в прошлом⁵, но и

¹ Свидетельств о том, что произведение когда-либо исполнялось в дореволюционной России (целиком и с оркестром), не обнаружено. В советское время сочинения Франка на религиозную тематику по понятным причинам замалчивались; определённое исключение составляют лишь «Заповеди блаженства». Можно утверждать, что первое исполнение «Ревекки» в России силами трёх любительских хоровых коллективов и молодёжного симфонического оркестра (солисты — Дария Гаврилова и Алексей Кротов, дирижёр — Владимир Баранов, хормейстеры — Фёдор Александров и Анна Подгорнова) состоялось 14 ноября 2022 года в Белом зале Санкт-Петербургского государственного политехнического университета Петра Великого; премьера была приурочена к 200-летию со дня рождения композитора.

² Определение жанра, данное композитором.

³ О широких контактах Коллена (Paul Collin, 1843–1915) с композиторами его времени свидетельствует и тот факт, что с ним переписывался П. Чайковский: четыре вокальные миниатюры из ор. 65, имеющего название «Шесть французских песен (мелодий)» (1888), созданы на стихи поэта.

⁴ Fauquet J.-M. César Franck. Paris: Fayard, 1999. P. 563.

⁵ Наследие Франка включает шесть юношеских кантат, однако все его попытки снискать Римскую премию были безрезультатными. См. содержательную магистерскую работу Анн-Лор Жеффруа «Конкурсные кантаты Сезара Франка на получение Римской премии (1838–1841): в мастерской молодого композитора» (Geffroy A.-L. Les cantates d'essai de César Franck pour le Prix de Rome (1838–1841): dans l'atelier d'un jeune compositeur (2018). URL: https://www.academia.edu/37012164/Les_cantates_dessai_de_C%C3%A9sar_Franck_pour_le_Prix_de_Rome_1838_1841_dans_latelier_dun_jeune_compositeur (accessed: 08.11.2023).

доказывал официальной школе, что он способен обновить освящённый традицией [consacré] жанр <...>. Выбор сюжета также не был случаен. Совершенно точно Франк не мог оставить без внимания то, что соискатели Римской премии в области композиции в 1877 году должны были положить на музыку кантатное либретто “Ревекка у колодца”, автором которого был Пьер Барбье (сын известного либреттиста Жюль Барбье)»⁶.

Возможно также, что на выбор сюжета оказали влияние личные обстоятельства иного порядка. М. Букринская и С. Иванушкина в статье «Сезар Франк: “Архангел Святой Клотильды” или кающийся романтик?» [1] вслед за первым биографом композитора Леоном Валла обращаются к истории «запретной» страстной влюблённости Франка «...в талантливую ученицу, французенку ирландского происхождения, композитора Августу Ольмес» [там же, с. 52]. История эта, по мнению некоторых исследователей, обусловила «безудержную эмоциональность» таких произведений, как Фортепианный квинтет (1879) и Соната для скрипки и фортепиано (1886). Однако рассуждения авторов публикации имеют в основе не самые надёжные источники, к которым, в частности, можно отнести изданный в 1978 году роман Рональда Харвуда «Сезар и Августа». Авторитетнейший современный исследователь творчества Франка

Жоэль-Мари Фоке пишет, что Валла хотел обнаружить хотя бы один «страстный эпизод», который мог бы придать интерес биографии композитора — «столь блёклой [terne]» в сравнении с биографиями Берлиоза, Шопена или Листа⁷. И далее: «Ловко придуманные или невероятные интерпретации [interpretations ingénieuses ou fantaisistes], которые породил данный гипотетический сентиментальный эпизод, оборачиваются для большинства выходом в романтическую сферу»⁸. Утверждение авторов статьи, что в Квинтете и Сонате «...перед нами предстаёт уже не тот Франк из “Заповедей блаженства” и “Ревекки” [sic!], а человек, сжигаемый внутренним огнём» [там же], вызывает возражения и потому, что искажается хронология событий — «Ревекка» написана сразу же вслед за Квинтетом...

Во франкоязычных работах последних лет найдено определённое равновесие в трактовке данного деликатного вопроса. Упоминая, что в это самое время у Франка родился внук и говоря о «библейской легенде “Ревекка”, оркестрованной в 1881 году и исполненной в Национальном обществе в 1883-м»⁹, Франк Бесингран характеризует её так: «Это произведение станет своего рода “выражением благодарности” в атмосфере полной безмятежности, чтобы в какой-то степени “искупить” бушевание страстей, царящее в Квинтете»¹⁰.

⁶ Fauquet J.-M. Op. cit. P. 567. Все переводы выполнены автором статьи.

⁷ Ibid. P. 28.

⁸ Ibid. Подобная романтизация, как представляется, вызвала к жизни и заголовок раздела монографии 2022 года «Квинтет и Августа Ольмес» (*Le Quintette et Augusta Holmès*); глава, которую открывает раздел, называется «Страсти и осуществление» (*Passions et accomplissement*). См.: Besingrand Fr. César Franck: Entre raison et passion. Bruxelles: Peter Lang A&G International Academic Publishers, 2022. P. 65–90.

⁹ Партия оркестра была исполнена на фортепиано самим Франком.

¹⁰ Besingrand Fr. Op. cit. P. 69.

В творчестве композитора вокально-симфонические произведения на религиозную тематику выстраивают арочную «несущую конструкцию», которая легла в основу известной периодизации Венсана д'Энди. Библейская эклога «Руфь» (1845), о которой будет сказано ниже, поэма-симфония «Искушение» (1872) и, конечно, грандиозное полотно «Заповеди блаженства» (1869–1879, при жизни Франка целиком не было исполнено), по мнению верного ученика и «евангелиста», маркируют этапы творчества композитора. «Ревекку» в данном контексте можно охарактеризовать как своеобразную репризу «Руфи», что подкрепляется постоянным возвращением Франка к редакции нотного текста ранней библейской эклоги и её исполнениями в последующие десятилетия жизни композитора.

Сюжет «Ревекка у колодца / Ревекка и Елиазар», ведущий своё происхождение от «Книги Бытия»¹¹, исключительно популярен во французском искусстве (и — шире — искусстве романской традиции). Подобная популярность, конечно, обусловлена активизацией интере-

са французских романтиков к культуре Ближнего Востока в XIX веке, но не только; образцы претворения данного сюжета в изобразительном искусстве берут начало от Тициана и Веронезе, затем через Н. Пуссена укореняются во французской традиции. Особенно показательны работы Ораса Верне (ил. 1) и Гюстава Доре (ил. 2) — гравюры, вне всякого сомнения, хорошо известные Франку¹².

Можно выделить следующие ключевые моменты библейского сюжета, нашедшие отражение в либретто П. Коллена:

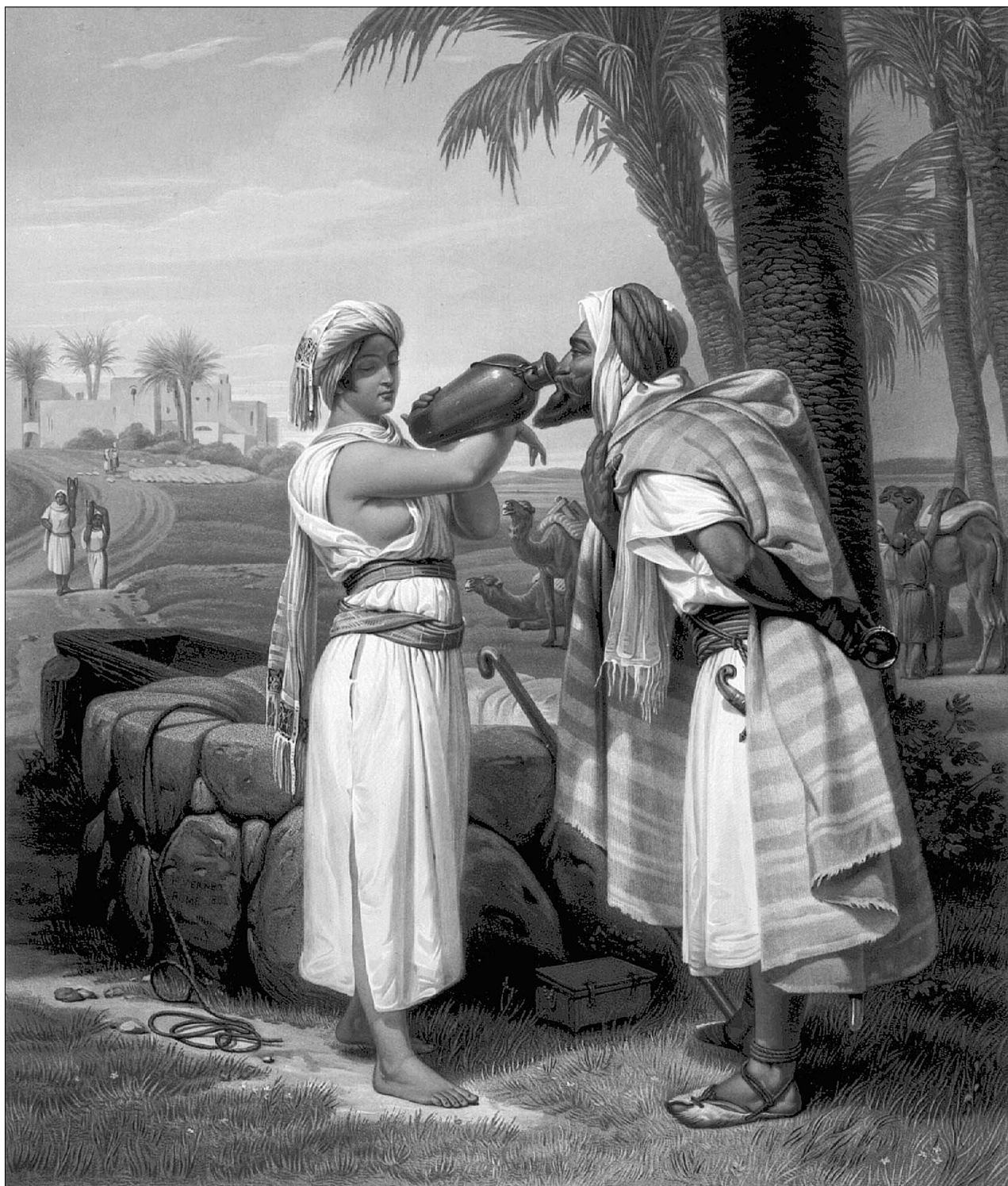
- божественное предопределение;
- путь во имя великой цели;
- сосредоточенность, убеждённость и крепость веры;
- цельность характеров и возвышенность помыслов героев, осознание ими своего предназначения.

Обращает на себя внимание заглавный женский персонаж: Ревекка является собой воплощение всех возможных добродетелей. Вспоминаются слова из стихотворения Виктора Гюго, гениально положенного на музыку Ф. Листом: «...и нежной девой ангел обернётся [et d'ange deviens femme]»¹³. Впервые

¹¹ «И сказал Авраам рабу своему...: ...пойдёшь в землю мою, на родину мою и к племени моему, и возьмёшь оттуда жену сыну моему Исааку. <...> Он встал и пошёл в Месопотамию, в город Нахора, и остановил верблюдов вне города, у колодезя воды, под вечер, в то время, когда выходят женщины черпать воду <...> и вот, вышла Ревекка, которая родилась от Вафуила, сына Милки, жены Нахора, брата Авраамова, и кувшин её на плече её; девица была прекрасна видом, дева, которой не познал муж. Она сошла к источнику, наполнила кувшин свой и пошла вверх. И побежал раб навстречу ей и сказал: дай мне испить немного воды из кувшина твоего. Она сказала: пей, господин мой. И тотчас спустила кувшин свой на руку свою и напоила его. И, когда напоила его, сказала: я стану черпать и для верблюдов твоих, пока не напьются все. <...> Человек тот смотрел на неё с изумлением в молчании, желая уразуметь, благословил ли Господь путь его, или нет. Когда верблюды перестали пить, тогда человек тот взял золотую серьгу, весом полсикля, и два запястья на руки ей, весом в десять сиклей золота, и спросил её и сказал: чья ты дочь?..» (Бытие: 24:2-23).

¹² Издание Библии, иллюстрированное гравюрами Доре (1866), приобрело огромную популярность во всём мире.

¹³ Стихотворение *O, quand je dors*, написанное Гюго в 1839 году, известно в русском переводе В. Коломийцева по первым словам «Как дух Лауры...».



Ил. 1. Жан Пьер Мари Жазе. Ревекка у колодца. Гравюра (1860) по оригиналу Ораса Верне (1833)

Il. 1. Jean Pierre Marie Jazet. Rebecca by the Well. Engraving (1860) Based on an Original Painting by Horace Vernet (1833)



Ил. 2. Гюстав Доре. Елиазар и Ревекка (1864–1866)

Il. 2. Gustave Doré. Eliezer and Rebecca (1864–1866)

подобный центральный образ появляется в библейской эклоге «Руфь» (там важна и идея подвига, но Ревекка в той же мере, что и Руфь, наделена силой и великодушием). В целом для Франка характерна идеализация женских образов; в творчестве композитора позднего периода можно обнаружить целый ряд подобных героинь, но открывает этот ряд именно Ревекка. Ж.-М. Фоке считает, что подобное отношение инспирировано патристическим порывом Франка, обусловившим его искреннюю любовь к Франции в годы тяжёлых испытаний (1870–1871), и вновь цитирует Гюго: «...когда всё становится мелким, вы, женщины, остаётесь великими [Quand tout se fait petit, femmes, vous restez grandes]»¹⁴. Париж воспринимается композитором как «королева», Франция — как «женщина-ангел», победительница, родоначальница. Однако это было актуально и в преддверии революции 1848 года, когда создавалась «Руфь». Здесь, возможно, имели значение и личные мотивы, важные для Франка: Ревекка, как и Руфь, — чужеземка, сыгравшая значимую роль в судьбе целого (притом богоизбранного!) народа. Не исключено, что подобным чужеземцем он мыслил как самого себя, так и (в какой-то степени) Августу Ольмес...

Справедливости ради надо сказать, что стихотворный текст Поля Коллена не обладает выдающимися художественными достоинствами; в частности, в нём очень много клишированных оборотов. Альфред Корто даёт текстам и других крупных вокально-симфонических про-

изведений Франка нелицеприятную характеристику: «...мы сомневаемся, можно ли отнести их к литературным; их единственное достоинство/добродетель заключается в том, что они предоставляют воображению Франка возможность перевести... на язык музыки человеческие чувства»¹⁵.

Композиция библейской сцены идёт формально вслед за структурой поэмы Коллена:

- № 1. Интродукция и хор
- № 2. Ария и хор (Ревекка)
- № 3. Хор погонщиков верблюдов
- № 4. Ария и сцена (Елиазар)
- № 5. Дуэт (Ревекка и Елиазар)
- № 6. Финал

Франк сохраняет замкнутость номеров, но при этом выстраивает общую драматургию целого как диалектическое взаимодействие бинарных оппозиций, выделяя следующие:

- «женское» — «мужское» начала (как на уровне солистов, так и применительно к хоровым составам);
- «общий план» — «крупный план» (хоровые и сольные эпизоды);
- «состояние покоя» — «движение»;
- «божественное предопределение» — «человеческий выбор».

В первом хоре задействованы только женские голоса; он становится нежным, внутренне гармоничным акварельным фоном, на котором появляется образ главной героини с её сольным высказыванием; затем пение Ревекки объединяется с хором. Хор погонщиков верблюдов¹⁶ (мужской состав) — остигатный, поначалу

¹⁴ Стихотворение «К женщинам» (*Aux femmes*) из поэтического цикла «Наказания» (*Les Châtiments*) (1853).

¹⁵ Cortot A. La musique française de piano. Première série. Paris: Les Editions Rieder, 1923. P. 73.

¹⁶ При жизни Франка указанный хор часто исполнялся отдельно как эффектный концертный номер.

сумрачно-сдержанный, но пронизанный единым фактурным и динамическим *crescendo*, которое приводит к мощной кульминации, — раскрывает идею предопределённого пути (обратим внимание на слова «идём день и ночь за тем, кто ведёт нас»), а также служит косвенной характеристикой Елиазара, подготавливая развёрнутую сольную сцену героя (№ 4). Дуэт главных действующих лиц становится кульминационной точкой всего произведения. Важно отметить, что он — лирический, но не любовный: когда герои выясняют всё необходимое друг о друге, каждый из участников дуэта возносит хвалу Господу. На фоне совершенно иных версий прочтения библейских и евангельских сюжетов современниками Франка (тем же Массне в «Марии Магдалине»¹⁷, да и Сен-Сансом в «Самсоне и Далиле») дуэт Ревекки и Елиазара поражает своей исключительной целомудренностью. Венчает всю библейскую сцену масштабный *Choeur general*, утверждающий ключевую идею триумфа веры, столь важную для Франка. Концепт триумфа веры насквозь пронизывает собой драматургию библейской сцены; финальный хор выполняет функцию «определённого завершения, изначально известного нарратору», которое, по словам И. Стогний, «...создаёт некое поле притяжения, стягивающее все векторы повествования в общий фокус» [2, с. 50].

Произведение не содержит драматического конфликта, в нём нет внутренней борьбы, нет ничего, в чём нужно было бы и можно было бы раскаиваться. Практически нет в нём и сомнений; единствен-

ный момент, когда мелькает некая тень, — речитатив Елиазара перед его арией, однако сомневается он не в вере, а в себе: верно ли он сможет истолковать знак, который (совершенно точно) подаст ему Господь? Думается, подобные чувства были ведомы и Франку: «Я много думал о “Ревекке”. У меня не было времени на то, чтобы делать что бы то ни было сегодня, и завтра совершенно точно я собираюсь работать над ней. Вы знаете, что мне нужно некоторое время размышлять над произведением, прежде чем взяться за него; до настоящего времени я искал краски, я в каком-то смысле насыщал/наполнял свою музыкальную палитру, но сейчас я собираюсь активно работать над ним и надеюсь, что через пару недель моя “Ревекка” будет очень близка к завершению»¹⁸.

Франк создавал «Ревекку», находясь в гостях у семейства Дюпарк «...на прекрасной вилле Сен-Пьер, называемой в кругу близких “замок Марны”, в тихом и близком к Парижу городе»¹⁹ Марн-ля-Кокетт. В сентябрьском письме 1880 года обращают на себя внимание слова композитора о «насыщении музыкальной палитры», необходимом для воплощения его замысла. Если вокальные и хоровые партии призваны прежде всего донести поэтический текст (им в первую очередь свойственна декламационность), оркестровые — симфонические — средства приобретают в «Ревекке» очень большую значимость. Можно сказать, что именно в оркестре происходит *главное* с точки зрения интонационной драматургии библейской сцены как целого.

¹⁷ Путь, который приведёт к «Саломее» О. Уайльда — Р. Штрауса.

¹⁸ Письмо Франка Антонину Гийо де Санбри. Цит. по: Fauquet J.-M. Op. cit. P. 564.

¹⁹ Besingrand Fr. Henri Duparc. Paris: Bleu nuit éditeur, 2019. P. 59.

Симфонический нарратив призван раскрыть идею пути. Ю. Башилова, опираясь на выводы работ М. Бахтина и В. Топорова, даёт «комплексное определение пути как элемента мифопоэтического пространства, объективированного в художественном произведении» [3, с. 17]. Симфоническое начало так или иначе преломляется во всех номерах — постоянно формируются динамические репризы, раскрывающие идею пути как *восхождения*. При этом и между номерами выстраиваются тематические арки, повторы на расстоянии с подъёмом чаще всего на тон либо в той же тональности. Франком последовательно применяется монотематический принцип, сообщающий единство всему тематическому материалу библейской сцены.

На уровне ладовой организации тематизма также формируется бинарная оппозиция: «ориентальность» — «модальность». И то, и другое качество обусловлено содержанием библейского сюжета; Франк искусно решает сложнейшую творческую задачу, находя возможности интеграции двух столь различных гармонических систем.

Могучим формообразующим фактором является в произведении и тональный план. Ми-минорный первый женский хор при всей своей прозрачной «акварельной» красочности вызывает ассоциации с начальным хором баховских «Страстей по Матфею», утверждая идею предопре-

делённости; образующие тематическую арку ария Ревекки и заключительный *Choeur general* написаны в одной тональности *g moll* (тональность интонационно родственной фуги *g moll* ХТК I), знаменующей твёрдую убеждённость в вере. Особое значение Франком придаётся и тональности *Fis dur*, в которой звучит кульминационный раздел диалога Елиазара и Ревекки. Оно раскрывается в словах В. д'Энди, приведённых в статье Н. Рыжковой: «...анализируя первую часть оратории “Заповеди блаженства”, д'Энди даёт... характеристику тональности *Fis dur*: “обращение к небесным возвышенным образам осуществляется посредством фа-диез мажора, который всегда ассоциировался у Франка с райским светом (*la lumière paradisiaque*)”» [4, с. 127].

В содержательной статье о хорах Франка Г. Домбраускене говорит о собственном композитору «сочетании скромности в личной жизни с новаторским пылом» [5, с. 13] и приводит слова французского музыковеда Жака Шайе (Jacques Chailley), которые можно было бы перевести так: «Стеснительный от природы, он, однако, заключал в себе страсть, лишь только желающую расцвести, но этому препятствовала его стыдливость [*Timide de nature, il y a pourtant en lui une passion qui ne demande qu'à s'épanouir, mais que sa pudeur entrave*]»²⁰. Как видим, в отдельно взятом малоизвестном произведении²¹

²⁰ В статье Домбраускене дан следующий вариант перевода: «Стеснительный от природы, но в нём есть страсть, которая хочет расцвести, но мешает его скромность» [5, с. 13].

²¹ Лоуренс Дэвис, автор англоязычной монографии «Сезар Франк и его окружение» (1970), находит для упоминания «Ревекки» место лишь в сноске, называя «кантату» «произведением, лишённым вдохновения [ininspired work]» (Davies L. *César Franck and His Circle*. London, Barrie & Jenkins, 1970. P. 205.)

фокусируется целый комплекс вопросов, непосредственно связанных с биографией и творческим методом Франка. «Ревекка» во многом отражает ключевые тенденции эпохи французского Обновления в аспекте эволюции синтетических вокально-симфонических жанров; в то же время находки, сделанные композитором в работе над библейской сценой, получают развитие в его позднейших творениях.

Добавим несколько слов о гипотетическом реальном прообразе Ревекки.

Преданность Августы Ольмес по отношению к искусству и памяти её учителя была исключительно велика: «...вместе с Шоссоном она возглавила комитет по сбору средств для создания Огюстом Роденом памятника на могиле музыканта на кладбище Пер-Лашез», усиленно боролась за включение произведений Франка в концертные программы. Словом, как писал В. д'Энди в письме 1920 года, «оставалась ученицей Франка до конца своих дней»²².

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Букринская М. А., Иванушкина С. Е. Сезар Франк: «Архангел Святой Клотильды» или кающийся романтик? // Временник Зубовского института. 2021. № 4. С. 48–58. DOI: 10.52527/22218130_2021_4_48
2. Стогний И. С. Нарративные стратегии И. С. Баха // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2. С. 49–63. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
3. Башилова Ю. В. Языковая объективизация идеи диалектического движения в мотиве пути в романе «Странствия Франца Штернбальда» Людвиг Тика // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 11. С. 16–22. DOI: 10.52070/2542-2197_2022_11_866_16
4. Рыжкова Н. П. О роли «значимых тоналностей» (tonalités significatives) в музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12, вып. 2. С. 124–135. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.006
5. Домбраускене Г. Н. Музыкальное воплощение иконографического сценария храмового пространства в цикле «Три хорала для большого органа» Сезара Франка // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 4. С. 11–30. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.4.30635

Информация об авторе:

Т. И. Твердовская — кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, доцент кафедры истории зарубежной музыки.

²² Цит. по: Besingrand Fr. César Franck: Entre raison et passion. P. 67.

References

1. Boukrinskaya M. A., Ivanushkina S. E. César Franck: “The Archangel de Sainte-Clotilde” or a Repenting Romanticist? *Vremennik Zubovskogo instituta / Annals of the Zubov Institute*. 2021. No. 4, pp. 48–58. (In Russ.) DOI: 10.52527/22218130_2021_4_48
2. Stogniy I. S. Narrative Strategies of J. S. Bach. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. № 2, pp. 49–63. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
3. Bashilova, Yu. V. Linguistic Representation of the Idea of Dialectic Movement in the Way Motif in the Novel “Franz Sternbald’s Journey” by Ludwig Tieck. *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*. 2022. No. 11, pp. 16–22. (In Russ.) DOI: 10.52070/2542-2197_2022_11_866_16
4. Ryzhkova N. P. On the Role of “Significant Tonalities” (tonalités significatives) in the Compositions for Musical Theatre by Vincent d’Indy. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2021. Vol. 12, No. 2, pp. 124–135. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.006
5. Dombrauskiene G. N. Musical Embodiment of the Iconographic Scenario of the Temple Space in the Cycle “Three Chorales for Grand Organ” by César Franck. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 4, pp. 11–30. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.4.30635

Information about the author:

Tamara I. Tverdovskaya — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Research, Associate Professor of the Department of History of Foreign Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 06.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 08.12.2023

Contemporary Musical Art

Original article

УДК 781.6+785.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.047-059



About the Works of Russian Minimalist Composers: The Idiomatics of the Musical Language

Yuliya N. Panteleeva*

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The article examines two musical works written by contemporary Russian minimalist composers — *Concerto capriccioso* (1986) for cello, string orchestra, keyboards and percussion by Nikolai Korndorf and *Liebliches Lied* (1980) for piano four hands by Alexandre Rabinovitch-Barakovsky. Their analysis is carried out from the position of idiomatics. This term is derived from the conception developed by Russian scholar and linguist Igor Anichkov and is applied in the article as an attempt to reflect the originality of the two composers' musical techniques. The most illustrative aspects of the aforementioned works — namely, intertextuality and repetitiveness — are determined as being the leading ones. Each of the two composers finds his own means of dialogue with musical tradition. In the case of Rabinovitch-Barakovsky, important reference points are formed by “the composer’s words” dealing with two artistic archetypes to which the intonational world of *Liebliches Lied* harkens back, while in the case of Korndorf, it is the source of musical quotation (an orchestral work by one of the Viennese Classicist composers) that is determined by the author of the article. Besides the means of interaction between the authorial and the derived lexis (*one’s own words vs. somebody else’s words*), separate attention is given to the peculiarities of the repetitive method. The compositional technique of each of the two composers possesses both common and individual features.

Keywords: idiomatics, style, repetitiveness, minimalism, intertextuality, quotation, Russian music, Nikolai Korndorf, Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, Beethoven, Schubert, Brahms

For citation: Panteleeva Yu. N. About the Works of Russian Minimalist Composers: The Idiomatics of the Musical Language. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 47–59. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.047-059

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Yuliya N. Panteleeva, 2023

Современное музыкальное искусство

Научная статья

**О сочинениях отечественных композиторов-минималистов:
идиоматика музыкального языка******Юлия Николаевна Пантелеева***Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>*

Аннотация. В статье рассматриваются два сочинения, принадлежащие современным отечественным композиторам-минималистам, — *Concerto capriccioso* (1986) для виолончели, струнного оркестра, клавишных, арфы и ударных Николая Корндорфа и *Liebliches Lied* (1980) для фортепиано в четыре руки Александра Рабиновича-Бараковского. Их анализ выполнен с позиций идиоматики. Данный термин заимствован из концепции российского учёного-лингвиста Игоря Аничкова и применяется в статье как попытка отразить своеобразие творческих приёмов двух композиторов. В качестве ведущих аспектов рассмотрения выделяются наиболее показательные для названных художественных текстов — интертекстуальность и репетитивность. Каждый из композиторов находит свой собственный способ диалога с музыкальной традицией. В одном случае (А. Рабинович-Бараковский) важными ориентирами оказываются «слова композитора», касающиеся двух художественных прообразов, к которым восходит интонационный мир *Liebliches Lied*, в другом случае (Корндорф) — источник цитирования (симфоническое произведение одного из венских классиков), установленный автором статьи. Помимо способов взаимодействия авторской и заимствованной лексики (*своё-чужое слово*), отдельное внимание уделяется особенностям репетитивного метода. Техника композиции каждого из авторов обладает общими и индивидуальными чертами.

Ключевые слова: идиоматика, стиль, репетитивность, минимализм, интертекстуальность, цитирование, русская музыка, Николай Корндорф, Александр Рабинович-Бараковский, Бетховен, Шуберт, Брамс

Для цитирования: Пантелеева Ю. Н. О сочинениях отечественных композиторов-минималистов: идиоматика музыкального языка // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 47–59. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.047-059

** Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

Prior to examining a few concrete musical works that may be defined as pertaining to Russian minimalist music, we must fathom a certain common perspective of the issue. The well-known Russian musicologist Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, while conceptualizing the picture of modernism and postmodernism in music, writes the following about modernism: "...No matter how this movement is perceived, it has not yet disappeared or been confined to oblivion. Continuously refining itself in its techniques and changing in its contours, it penetrated into certain composers' styles and stylistic traits..."¹ The present assertion shall serve as a point of departure in the study of the musical facts with the names of the creators of which this movement in Russian music is associated with. We are referring to musical works by Nikolai Korndorf (1947–2001) and Alexandre Rabinovitch-Barakovsky (b. 1945) composed in the 1980s.

The originality of the artistic worlds revealing themselves in the music written by these composers demonstrates the differences of their aesthetical positions, yet the composers' stylistic manners possess such attributes that may form a basis for their comparison. Two compositions of varying genres — Nikolai Korndorf's cello *Concerto capriccioso* and Alexandre Rabinovitch-Barakovsky's piano piece *Liebliches Lied* — serve as the objects of comparative analysis. The present choice of musical compositions has been stipulated by the following criteria: the composers belonging

to the same generation, the chronological proximity of the time of the creation of both compositions, as well as separate features of compositional technique which testify of certain common tendencies revealed in the artistic quests of different composers.

Upon examining of these works, let us focus our attention on two moments — the repetitive technique, which constitutes a significant element of the styles of both composers, albeit, in varying degrees, as well as the means of use of the derived musical material (*somebody else's words*).

Another introductory comment must be made in regard to the term *idiomatics*, created by Igor Anichkov (1897–1978). This conception, which, according to a number of philologists, has been in advance of its time and was highly evaluated by such thinkers as Dmitri Likhachev, was expounded in such works as *Idiomatika i semantika [Idiomatics and Semantics]* (1927) and *Idiomatika, ili Izuchenie sochetanii slov [Idiomatics, or the Study of Word Combinations]*. This "general study of *word combinations* (as opposed to syntax — the study of combinations of *forms of words*) [that author's italics. — Yu. P.]"² presumed its object to be formed by any word combinations, including the so-called free ones. They were perceived as connections of concrete words, rather than those taken randomly and merely connected by means of concrete syntactical rules. Apparently, certain ideas of this conception may be considered in the study of composers' languages, especially when

¹ Gulyanitskaya N. S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm: istoriya, teoriya, praktika [Musical Composition: Modernism, Postmodernism: History, Theory, Practice]*. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2014. P. 63.

² Apresyan Yu. D. O rabotakh I. E. Anichkova po idiomatike [About Igor Anichkov's Works on Idiomatics]. *Voprosy yazykoznaniiya [Topics in the Study of Language]*. 1989. No. 6. P. 105.

there is an interaction between authorial and derived lexis present.

Concerto capriccioso by Nikolai Korndorf (1986) for cello, string orchestra, keyboards, harp and percussion is an innovative composition, as Alexander Ivashkin defines it. In 2004 this outstanding musician gave both premieres of this work — the world premiere (Winnipeg, with Andrei Boreyko, conductor) and the Russian premiere (Moscow, with Konstantin Krimets, conductor). In the 2010s the *Concerto* was performed by Ivashkin together with Valery Gergiev (St. Petersburg, 2012), and then sounded out in Piotr Kondrashin's interpretation under the direction of Anatoly Levin (Moscow, 2017) and Kirill Karabits (Kazan, 2019).

Concerto capriccioso is a composition in two movements, disclosing the unity of contrasting images imprinted in the contemplative-immobile first movement (its scale comprises two thirds of the temporal capacity of the entire composition) and the swift, dynamic second movement. Our attention shall be focused particularly on the second movement.

The music of this movement is permeated with images of light, rejoicing and life-asserting energy. Celebrating the world in its power, freedom and beauty, Korndorf achieves a veritably hymn-like sound that could be described by citing Feodor Tyutchev's poetic lines: "And the world, the flourishing world of nature is intoxicated by an abundance of life"³ or Konstantin Korovin's prose: "What hymn of the earth equal to the grandeur of the skies..."⁴

Among the through compositional ideas of the second movement which must be mentioned is the consistent accrual of textural density, a systematic expansion of the timbral mass, as well as the diversity of the means of coordination between the solo part and the separate instruments or ensembles.

Thus, we can pose the question: how do the immensity of the manifestation of sound and the repetitive technique correlate with each other, presenting a method that presumes work with constructive units defined by the conception of "pattern" (about the minimalist technique in the composer's other works see: [1]).

The sound space of *Concerto capriccioso* is constructed on several levels. The detailed organization of the individual lines is the discerning feature of the micro-level, which determines the image of separate sonic lines and large-scale sound massif marked by a registral scope and textural density.

The repetitive idea is active on different proportional levels, but predominantly on the *micro* and the *meso* level, whereas the *macro* level is presented by the large-scale sections of the form correlated with each other on the scale of the whole. The colorific sonorous strata — the number of parts within the framework of particular homogenous textures sometimes reaches to over thirty — agglutinate in a graduate manner, among other things, relying on the idea of repetitiveness. On the micro level, it can interact with other constructive techniques, including the combinatorial and palindromic ones.

³ Tyutchev F. I. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete Compilation of Poems]. Introductory article by B. Buhstap, preparation of text and annotation by K. Pigarev. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1957. P. 196.

⁴ Korovin K. A. *Moya zhizn'* [My Life]. St. Petersburg: Azbuka, 2017. P. 249.

By aligning the sound surface by means of smooth motion and alleviating the metric pulse, the composer creates the image of free impulse in the *Concerto's* second movement. Three constructions that are more individualized melodically are situated on the *meso level*; as a rule, they delineate a precise relief on a homogenous surface permeated with a multitude of sound events that are almost undifferentiated by ear. The swift tempo, the even rhythm in the vein of *perpetuum mobile*, the evolution of the texture from one line to extra-polyphony, the abundant scale of dynamic changes — this is what forms the image of the second movement. The pitch aspect is noteworthy for its lengthily persistent mode (*A, B, C#, D, E, F#*), within which there occurs a ceaseless sound permutation the principle of which becomes different in the case of each of the respective instrumental parts.

The repetitive idea is interpreted in an original manner in the canonic technique, as well. Making use of the possibilities of horizontal-movable counterpoint, the composer either expands considerably or reduces the interval of the statements between the various voices, so that the canon turns out to be massive and dispersed in one case and compact and condensed in another. An example of the first case can be presented by the parts of the marimba and the harpsichord (3 measures before reh. 21), while one example of the second case can be seen in the harpsichord and vibraphone parts (reh. 21), in the part of the latter instrument the material is presented in a small rhythmic augmentation. There are palindromic irregularities regulating the process of permutation of sounds and creating repetitiveness, only in retrograde motion, and only in the vibraphone part (reh. 24–26), wherein several axes of

symmetry are given; the principle of precise repetitions arises periodically, for example, in the section beginning at reh. 33 and onwards.

One important technique of development of repetitive structures is the additive principle; this method can be observed in the first of the three themes pertaining to the meso level (reh. 22). It is performed by the instrumental ensemble with a characteristically bright sound (involving the campanelli, the vibraphone, the bells, the celesta and the harp). A discreet melodic phrase, seemingly fragmented into several motives, becomes transformed with each repetition: the added sounds displace the pauses, while the measured rhythm gradually transforms itself into agile rhythmic motion permeated with triplets. This new pulse that appears in the area of the first culmination (reh. 28) is supported by the percussion instruments (the timpani and the percussion set), and the percussionist, after playing a short fragment with fixed notation, is instructed to improvise “in the vein of a jazz waltz” (reh. 29). It seems that it is not by chance that the double bass part becomes cardinally transformed here (the role of this instrument in jazz music is all too well known): although confined to one single pitch, it is infinitely diverse in its varying of triplet rhythms (Example No. 1).

We presume that it would be appropriate to make a small digression here and compare the ways Korndorf and Schnittke generate an expressive resource from their respective usages of the drum set. In *Concerto capriccioso* this instrumental part provides an uninhibited, energetic rhythm cutting through the strata of the multicolored orchestral texture and intensifying the emotional ascent, even a drive characteristic for a rock concert.

Example No. 1

Nikolai Korndorf. *Concerto capriccioso*, 5th measure after reh. 35

102
timp. *36*

jacobs

celi

marimb

viol.

con.

cel.

cemb.

arpa

Vc. solo

V. vi I tutti *unis.*

V. vi II

V. vi III

V. vi IV

V. vi V

V. cl.

V. c.

Cb.

102.

The image shows a handwritten musical score for a full orchestra. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The top staves include Timpani (timp.), Jacobs, Cello (celi), Marimba (marimb), Violin (viol.), Viola (con.), and Celesta (cel.). Below these are the Harp (arpa), Solo Violin (Vc. solo), and five Violin parts (V. vi I to V. vi V). The bottom staves include Clarinet (V. cl.), Violoncello (V. c.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a tempo of 36 and includes various performance instructions such as 'tutti unis.', 'dissochi', 'ritard', and 'cresc'. The page number 102 is written at the top left and bottom center.

In Alfred Schnittke's *Requiem* the drum set part (a rather unexpected timbre in the context of such an elevated genre) is adjoined by the part of an electric guitar endowed with the stylistic attributes characteristic rather to mass genres (the dominant ninth chord, peculiar to the vocabulary of the grassroots culture of the romance songs, as well as syncopation, intrinsic of rock music).

In Korndorf's composition, parallel with an improvisation typical of a jazz-waltz carried out by the *jazz battaria*, we also hear the sound of a refined theme in the second violins' part (the second of the aforementioned three), reminiscent, in our opinion, of the waltz from Berlioz's *Symphonie Fantastique* (in all likelihood, the triple meter and the *A major* tonality also implicitly point to this reference). Allocating this theme in the manner of a canon among various sections of the texture created by means of the string *divisi*, the composer achieves not only a sense of lightness and transparency within the thickset sound fabric, but also a moving stereophonic effect. As for the repetitiveness, it is realized here not in a horizontal dimension, as it does in the first theme, but in the three-dimensional space of the texture.

Passing through the stages of pitch transformations (the diatonic hexachord, the Lydian mode and the clusters), the music in yet another climax (reh. 33) acquires new force, reviving the spirit of competitiveness — the archetypical characteristic feature of the genre — between the solo instrument and the orchestra. The virtuosic brilliance, the light and shadows appearing within both the harmonic space and the broad dynamic amplitude, mark out a new level of dramatic tension along the path toward an extensive culmination.

The recession of the climax connected with the rise of the final wave (reh. 36), the return of the initial canon in the harpsichord and marimba parts — all of these create a sense of recapitulative qualities. The solo cello recedes to the background, and the function of harmonic accompaniment assigned to it along with the harp may be perceived as a moment of completion, as the result of which the appearance of the third theme (just before reh. 37) remains almost imperceptible (Example No. 2). However, it is particularly due to this “lull” that the artistic effect, which is unexpectedly brilliant, first of all, in the semantic sense, appears. The new theme — and this may be asserted with all definiteness — is a theme from the first movement of Ludwig van Beethoven's *Seventh Symphony* (reh. 400).

Its structure is comprised of two components: 1) the motive of the double basses, repeating as a pattern in repetitive music, and 2) the dance music in the violin parts developing according to the additive principle. Since Beethoven's theme is intonationally close to the first theme performed by the “sonorous” ensemble (reh. 22), it is perceived not as a contrasting element, but a natural continuation of Korndorf's music.

By quoting only one theme, Korndorf throws over a semantic arch to the entire Beethoven symphony, which, as it is well known, had impressed the composer's contemporaries by its overwhelming democratic nature. Romain Rolland remarked about this composition the following way: “The *Symphony in A major* is open-heartedness itself, latitude, strength. This is an insane profligacy of overpowering, superhuman forces — a profligacy without any purpose, only for the sake of merriment — the merriment of a flooded river which

Example No. 2

Nikolai Korndorf. *Concerto capriccioso*, 2 measures after reh. 37

The image shows a page of a musical score for Nikolai Korndorf's *Concerto capriccioso*. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: mar. (maracas), cemb. (celeste), arpa (harp), V.c. solo (viola solo), V. ni I (violin I), V. ni II (violin II), pult. I (percussion I), V. le pult. I (viola percussion I), pult. II (percussion II), V. c. pult. I (viola percussion I), pult. I (percussion I), cb. pult. I (cello percussion I), and pult. II (percussion II). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as 'poco a poco cresc.', 'mp', 'p', 'cresc.', and 'spicc.' are used throughout. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

broke free of its banks and is flooding everything.”⁵

The aesthetic code of Beethoven’s music organically went into the context of the contemporary composer’s work, and the different stylistic and semantic strata turned out to be in an uncontroversial unity. Korndorf does not juxtapose the styles of the past and the present with each other, but, on the contrary, brings them together, practically erasing the boundaries between them (an example of a different artistic

comprehension of the thematicism of the *Seventh Symphony* can be seen in Alfred Schnittke’s *Cadenza to Beethoven’s Violin Concerto* [2]).

It seems that, not coincidentally, Larisa Kirillina, the author of the contemporary Russian research work devoted to Beethoven’s life and work, emphasizes that the expressive means of the *Seventh Symphony* call for such a language of description which would be more relevant for 20th century music, rather than for the

⁵ Rollan R. *Zhizni velikikh lyudei: Zhizn' Betkhovena; Zhizn' Mikelandzhelo; Zhizn' Tolstogo* [Rolland R. *The Lives of Great People: the Life of Beethoven; The Life of Michael Angelo; The Life of Tolstoy*]. Translated from the French and edited by B. Pesis. Minsk: Vysheishaya shkola, 1985. P. 30.

era of Classicism: "...upon analysis of this score, there arises the wish to make use of such conceptions as brightness, density, mass, intensity, rather than the categories that would be more natural for Classical music (thematicism, harmony, form etc.)"⁶

Therefore, Korndorf's *Concerto*, which is permeated with life-asserting pathos, is noted not only for the abundance of timbral and coloristic innovations, but also for the diversity of the stylistic components that organically combine with each other, among which are: the quotation from a classicist musical text (Beethoven) endowed with a dance genre basis, bell-like qualities, jazz improvisation, minimalist motor qualities, etc. The common denominator for all the enumerated components is repetitiveness, which is what determines the *modus vivendi* of the texture in whole.

In the peculiar methods of combination of the authorial lexis and the derived (or stylized) lexis is how Korndorf's method, the *idiomatics* of his language revealed. Skillfully engrafting *somebody else's text* into his own text,⁷ the composer makes this technique at once marked out and covert. Another inalienable quality of the composition is its "aesthetic infinitude," if we are to make use of the formulization which has served as the title of Paul Valery's essay. The composer reveals to the listener an artistic space possessed with broad aesthetic horizons.

Liebliches Lied (1980) by Alexandre Rabinovitch-Barakovsky for piano four hands also serves as an example of a musical composition endowed with "the moment of mediation of 'one's own' with 'somebody else's.'"⁸

The very title of the composition turns out to be representational, as it correlates with the title of one of Johannes Brahms' songs. The composer comments the following way about the direct intonational connections between his musical work and other composers' music: "...I have incorporated two short motives from Brahms' *Es liebt sich so lieblich im Lenze*, opus 71 (I liked the alliterations in this title so much) and a motive from Schubert's *Serenade (Ständchen)* in *D minor*. For this reason, the major and minor scales constantly alternate with each other, trying not to engage in extremely antagonistic confrontation. 'Joyful sadness, sad joy.'"⁹

It must be noted that the alliteration present in Heinrich Heine's poems is also conveyed in the Russian translation carried out by poet Apollon Maikov. The following lines serve as bright examples: "Sverkaya, pronosyatsya volny reki" ["The waves of the river rush by, glistening"] (the syntony of the consonants *r* and *k* in the words "sverkaya" ["glistening"] and "reki" ["of the river"]), "Tak lyubitsya serdtsu vesnoyu!..." ["The heart yearns so much to love in the spring"] (the combination of the consonants *ts* and *dts* in the words "lyubitsya" ["yearns

⁶ Kirillina L. V. *Beethoven: zhizn' i tvorchestvo. V 2 t. T. 2* [Beethoven: Life and Creativity. In 2 Vols. Vol. 2]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. P. 136.

⁷ About other techniques involving the composer's method of quotation, see: Panteleeva Yu. N. *Opus citatum v muzyke Nikolaya Korndorfa* [Opus citatum in Nikolai Korndorf's Music]. *Nikolai Korndorf. Materialy. Stat'i. Vospominaniya* [Nikolai Korndorf. Materials. Articles. Memoirs]. Edited and compiled by E. Nikolaeva, I. Viskova, G. Averina. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2015, pp. 182–195.

⁸ Averintsev S. S. *Svyaz' vremen. Sobranie sochinenii* [Connection Between the Times. Compilation of Works]. Compiled by N. Averintseva and K. Sigov. Kiev: Dukh i Litera, 2005. P. 78.

⁹ From A. I. Rabinovitch-Barakovsky's letter to the author of the article.

to love”] and “serdtsu” [“heart”]), as well as “I mchitsya mehta za mechtoyu...” [“And dream after dream rushes by] (the phonetically significant repetition of the consonants *m, ch, t*).¹⁰

The breathtaking, exuberant character of the work is compositionally connected with the technique of multifold repetition of one musical thought passing through several stages of formation.

In this work the artistic ideas of two wonderful examples from the Romantic era have found their continuation, which has revealed itself in the refined play of musical allusions created by the composer. The compound elements of new integrality

turned out to be not only separate various intonations and motives, but also the tonalities (*D major / D minor*), the rhythmic and textural models, as well as the fragments of harmonic progressions (to which even the performance instruction provided by Brahms: *Anmutig bewegt* — “in gracious motion” in the aforementioned song — is absolutely applicable) (Example No. 3).

The turn to the heritage of Western European Romanticism, which has determined the stylistic code of this musical composition is quite illustrative for Rabinovitch-Barakovsky’s style in general. The composer asserts: “In music I am interested in culture and cultural tradition.”¹¹

Example No. 3

Alexandre Rabinovitch-Barakovsky.
Liebliches Lied

¹⁰ Maikov A. N. *Sochineniya. V 2 t. T. 1* [Works. In 2 Vols. Vol. 1]. Under general editorship of F. Priyma, compilation and preparation of text by L. Geiro. Moscow: Pravda, 1984. P. 230.

¹¹ Dubinets E. A. *Motsart otechestva ne vybiraet. O muzyke sovremennogo russkogo zarubezh'ya* [Mozart does not Choose his Homeland. About the Music of the Contemporary Russian Emigration]. Moscow: Muzizdat, 2016. P. 66.

The dialogue with cultural tradition, as it is well-known, has found a diverse implementation in the works of composers of the postmodern age. The fibres of succession may be observed in such aspects as, for example, the recreation of the instrumental ensemble, as it takes place in György Ligeti's Trio for violin, horn and piano *Hommage à Brahms* (1982), which recreates the timbral makeup of Johannes Brahms' *Trio for Violin, Horn and Piano* opus 40 (1865). [3, pp. 123–124] The association plan in Rabinovitch-Barakovsky's composition presumes intricate references to the music of the romanticist composers Brahms and Schubert. This mechanism works, first of all, on a morphological level — the level of separate intonations and motives.

Schubert's *Serenade* has become an inseparable part of cultural consciousness, and the presence of this music in the artistic fabric of works pertaining to various different arts reflects the unbelievable diversity of new semantic contexts. The role Schubert's *Serenade* ("the complex — if so often apparently natural and simple — art") plays in various filmstrips is written about in numerous research works, including that of Jennifer Ronyak. [4, p. 182]

Giving preference to sonorous timbres in many of his musical works ("Sonorous instruments create the atmosphere of fabulousness, 'magic,' mysteriousness..."¹²), the composer, here too, directs himself on endowing the piano with a similar sound. *Liebliches Lied* may be performed on an electric or amplified piano (enhanced with resonators), in order to "achieve an amplified brilliant sound," a "special," "picturesque" timbre, as the composer writes in the performance instructions to his composition.

Indeed, *Liebliches Lied* discloses for us a beautiful world permeated with the energy of motion, gradations of emotional

states superseding each other — from the romantically exuberant to the lyrical-melancholy, — as well as peculiar emotional tints of *chiaroscuro*. At the same time, *Liebliches Lied* represents not merely a reminiscence of the departed Romantic era, a gleam of the unattainable beautiful ideal, but also a reflection of aesthetic perceptions intrinsic to the contemporary artist.

Natalia Gulyanitskaya, when discoursing on the aesthetic qualities inherent in the works of the contemporary art of music, rightfully raises the question of "understanding the *beautiful*, which not only has not disappeared, but also has acquired its own forms of expression." [5, p. 11]

The repetitive idea permeating throughout *Liebliches Lied* is contained to a certain degree already in the very primary source of Brahms' work. Such, in particular, is the initial motive in the piano accompaniment, which comes across in eight different variants of the harmonization. The composer of *Liebliches Lied* has derived from classical musical texts separate intonations, most notably, the motives *B–A*, *D–B–A*, *B-flat–A*, *A–B-flat–A–D*, which, correlating with each other, also permeate the entire fabric of the composition in its entirety.

The fragments from Brahms' and Schubert's musical texts, recreated both literally and with changes, acquire a new mode of existence, being transferred into a new lingual milieu and submitting to the repetitive idea predominating in it. A detailed analysis of the melodic, harmonic and textural means with their numerous nuances of likenesses and differences may be applied practically in each fragment of *Liebliches Lied*.

The varied repetition of the patterns of various lengths (from half a measure to four measures) creates a static-dynamic equilibrium, which, nonetheless, does not

break entirely with narrative aspects. The difference in the lengths of the patterns present in both parts is compensated for by the precise quantity of repetitions based on even numbers (2, 4, 6, 8). Such a logic creates the effect of halted time, allowing the recipient to sense more fully the peculiarity of each “musical moment.” The intonational resource of the piece, stemming from romantic music, is by no means the only trait connecting *Liebliches Lied* with the historical legacy. The musical text of the work is literally woven from textural devices characteristic for the piano literature of the Romantic era (such as chromatic passages, arpeggiated figures, etc.). In the kaleidoscope of diverse melodic-harmonic constructions, we find recognizable musical topoi (for example, the “golden progression” of horns). And, finally, the idea

of repetitiveness itself predominating in the piece, in itself, has direct correspondences in the music of the Romanticist composers, first of all, Schubert.

The intertextual connections and repetitiveness reflect the important aspects of the compositions by Korndorf and Rabinovitch-Barakovsky examined in this article, and their study, in our opinion, substantially hastens the comprehension of the idiomatics of the two composers’ musical languages. At the same time, perception of the general features, for example, such as dialogue with a culture’s past, permeating all through the musical discourses of both artists, shall enrich itself as the result of understanding the concrete particularities of the individual compositional methods, a significant component of which is the repetitive technique.

References

1. Panteleeva Yu. N. Minimalism: The “Russian Idea” of Nikolai Korndorf. *Journal of Russian Music Theory Society*. 2021. No. 3, pp. 20–30. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2021.35.3.003
2. Grigoryeva G. V. Beethoven — Schnittke: “Polystylistic Field” of Violin Cadenza. *Journal of Moscow Conservatory*. 2018. Vol. 9, No. 3, pp. 108–119. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03
3. Boulez P. Modern / Postmodern / Transl. from the French, foreword and notes by Yu. N. Panteleeva. *Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 116–129. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129
4. Ronyak J. Schubert’s “Ständchen” in the Voice of the Cinematic Amateur // 19th-Century Music. 2019. Vol. 42, No. 3, pp. 157–183. DOI: 10.1525/ncm.2019.42.3.157
5. Gulyanitskaya N. S. About the Interpretation of a Work of Art. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 5–19. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

Information about the author:

Yuliya N. Panteleeva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department; Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music.

Список источников

1. Пантелеева Ю. Н. Минимализм: «русская идея» Николая Корндорфа // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3. С. 20–30. DOI: 10.26176/otmroo.2021.35.3.003
2. Григорьева Г. В. Бетховен — Шнитке: «полистилистическое поле» скрипичной каденции // Научный вестник Московской консерватории. Т. 9, вып. 3. С. 108–119. DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03
3. Булез П. Модерн / Постмодерн / пер. с фр., предисл. и примеч. Ю. Н. Пантелеевой // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 116–129. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129
4. Ronyak J. Schubert's "Ständchen" in the Voice of the Cinematic Amateur // 19th-Century Music. 2019. Vol. 42, No. 3, pp. 157–183. DOI: 10.1525/ncm.2019.42.3.157
5. Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 5–19. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

Информация об авторе:

Ю. Н. Пантелеева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки; руководитель Научно-творческого центра современной музыки.

Received / Поступила в редакцию: 25.10.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 08.11.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.11.2023

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 785.74

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070



Струнные квартеты С. И. Танеева в аспекте взаимодействия фактуры и жанра

Татьяна Николаевна Красникова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Аннотация. Статья посвящена анализу фактуры как важнейшей составляющей стиля струнных квартетов С. Танеева. До настоящего времени в отечественном музыковедении фактура камерно-инструментальной музыки композитора не являлась предметом специального изучения, что обуславливает актуальность избранной темы. Цель статьи — определить специфику жанра, проявившуюся на фактурном уровне художественно-организованной целостности квартета, что может пролить свет на область его эволюции в творчестве Танеева. В соответствии с целью решаются следующие задачи: установить соотношение фактуры с формой, исследовать способы её взаимодействия с тематизмом, выявить наиболее характерные признаки индивидуального авторского стиля, рассмотрев их в аспекте процессов фактурообразования. Автор приходит к выводам о значении фактуры в становлении стиля квартетов. Отмечается, что сочинения вбирают в себя различные типы полифонического и гомофонного изложения музыкального материала, его пластовые разновидности, а также модуляционные процессы в области фактуры, основанные как на гибкости её переходов, так и на эффектах внезапности и неожиданности. Оба типа фактурных модуляций являются отличительной чертой творческой манеры С. Танеева, которая неразрывно связана с этапами становления формы.

Ключевые слова: струнный квартет, Сергей Танеев, фактура, полифония, гомофония, имитация, контрапункт, жанр, стиль, цикл

Для цитирования: Красникова Т. Н. Струнные квартеты С. И. Танеева в аспекте взаимодействия фактуры и жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 60–70. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070

Благодарности. Автор благодарит редакцию журнала за возможность публикации статьи, ценные пожелания, существенные для её улучшения.

Musical Genre and Style

Original article

Sergei Taneyev's String Quartets in the Aspects of Interaction of Texture and Genre

Tatiana N. Krasnikova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Abstract. The article is devoted to the analysis of texture as the most important constituent of the style of Sergei Taneyev's string quartets. Up to the present time in Russian musicology texture in the composer's chamber instrumental music has not formed a subject for special study, which is what especially stipulates the relevance of the chosen theme. The aim of the article is to define the specificity of the genre revealing itself on the textural level of the quartet's artistically organized integrality, which may shed light on the sphere of its evolution in Taneyev's music. The following issues are resolved in correspondence with the aim: to establish the correlation of the texture with the form, to research the means of this interaction with the thematicism, to disclose the most characteristic indications of the individual authorial style, having examined them in the aspect of the processes of form-generation. The author arrives at conclusions about the formation of the styles of the quartets. It is indicated that the compositions absorb into themselves various types of polyphonic and homophonic expounding of the musical material, the varieties of its strata, as well as the modulation processes in the sphere of texture based both on the suppleness of its transitions and on the effects of suddenness and unexpectedness. Both types of textural modulations present a distinguishing feature of Taneyev's artistic manner that is connected with the stages of formation of form.

Keywords: string quartet, Sergei Taneyev, texture, polyphony, homophony, imitation, counterpoint, genre, style, cycle

For citation: Krasnikova T. N. Sergei Taneyev's String Quartets in the Aspects of Interaction of Texture and Genre. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 60–70. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070

Acknowledgements: The author expresses gratitude to the editorial staff of the journal for the opportunity to publish the article, valuable suggestions essential for its improvement.

Сергеем Ивановичем Танеевым создано девять сочинений в жанре струнного квартета. Три из них не были опубликованы и широкого признания не получили. Шесть опусов, написанных в период с 1880 по 1905 год, принадлежат к подлинным достижениям

квартетной музыки. Они демонстрируют вершины полифонической техники, мастерство ваяния фактуры и создания циклической композиции, основанной на принципах монотематизма, а также на сложных интонационных переплетениях, основой которых становится диалог.

Струнные квартеты Танеева представляют чрезвычайный интерес для современного музыковедения как свидетельство мастерства работы композитора с формой, тематизмом, музыкальной тканью. Для исследователя они открывают перспективы познания вариантности трактовки этого жанра камерно-инструментальной музыки, что выявляется на основе изучения стиля произведений. Особое место в ряду средств музыкального языка принадлежит фактуре.

До сих пор в обширной литературе, посвящённой творчеству Танеева, вопросы взаимодействия фактуры и жанра, фактуры и стиля не рассматривались, что обусловило актуальность постановки проблемы, ставшей смысловым стержнем данной статьи. Цель работы — определить специфику жанра, проявившуюся на фактурном уровне художественно-организованной целостности квартета, и тем самым осветить эту область творческого наследия Танеева.

Методологической базой исследования стали исторический и аналитический подходы к струнным квартетам, дополненные методами фракционного¹ и функционального анализа. Движение творческой мысли композитора от ранних опусов к поздним убеждает в роли фактуры как важной составляющей стиля произведения, скрывающей богатство представлений об этой жанровой ветви. Соединив национальную самобытность

с академизмом западноевропейской камерно-инструментальной музыки, Танеев создал новую версию жанра струнного квартета, «по своей концептуальности не уступающую симфонии»².

Одним из наименее исследованных аспектов освоения стилевых особенностей музыкальной ткани является её нерасторжимая связь с принципами формообразования. Не менее интересной областью изучения представляется и сфера её драматургических функций, также сопряжённых с процессами становления формы. В определении границ понятия «драматургия» автор данной статьи руководствуется трактовкой данного термина, предложенной А. Селицким: «...музыкальная драматургия есть процесс сопоставления, взаимодействия и развития образно-смысловых начал, складывающийся в целостную систему и воплощающий законченный художественный замысел...»³. Поскольку носителем музыкального образа является тема, целесообразно сконцентрировать внимание на выявлении взаимосвязи фактуры и тематизма.

Уже Первый квартет, посвящённый П. Чайковскому, с нетипичной для этого жанра пятичастной структурой цикла, демонстрирует разнообразные варианты такого взаимодействия, обусловленные особенностями самой концепции произведения. Медленные части (*Largo* и *Andantino*) располагаются на чётных

¹ Согласно данному методу, сравнительному анализу подлежит определённая группа отношений фактурных элементов. См. об этом: Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. С. 11.

² Лукина Г. У. Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции. М.: Композитор, 2015. С. 134.

³ Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия: теоретические проблемы. СПб.; М.; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2019. С. 7.

позициях, в то время как быстрые — первая (*Allegro*), третья (*Presto*) и заключительная (*Vivace giocoso*) — являются, соответственно, началом, центром композиции и её завершением. При этом сонатное *Allegro* обрамлено медленным вступлением (*Andante espressivo*) и заключением (*Tempo del commincio*).

Первый квартет отмечен калейдоскопической множественностью и контрастностью наполняющих его образов. В пределах частей организация звуковой ткани также представлена контрастной «игрой» фактурных планов, мастерство объединения которых буквально завораживает слушателя. Так, например, вступление к первой части квартета отличается минимумом фактурных соотношений, где особое значение придаётся паузам как своеобразным регуляторам развития голосов (подобные типы фактуры свойственны началу практически всех изданных квартетов). Звуковая ткань отмечена здесь энергичным тематическим рельефом альты, циркуляционной риторической фигурой *ostinato* второй скрипки и аккордами, обозначенными штрихом *pizzicato* в партии виолончелей и первой скрипки, образующими объёмный многосоставный фон. Сочетая в себе типы монофонического и имитационно-полифонического письма, тема вступления являет собой своеобразный фактурный микст.

Фактурный облик главной партии (т. 18–26), начинающейся в *B dur*, заканчивающейся в одноимённой тональности (*b moll*) и содержащей в себе признаки миноро-мажора (как проявления расширенной тональности), образует резкий контраст теме вступления, кото-

рая становится в дальнейшем мощным импульсом к развитию. Варьирующийся графический рисунок главной партии, большой диапазон её звучания органично сочетаются с имитационными приёмами, основанными на передаче темы от инструмента к инструменту. Сам способ полифонического изложения, базирующийся на «преобразовании данного (“первоначального”) соединения мелодий в новое (“производное”) соединение тех же мелодий, или выводимых вариантов», А. Чугаев, опираясь на теоретические взгляды Танеева, изложенные им в «Подвижном контрапункте строгого письма», рассматривает как явление сложного контрапункта⁴.

Тема побочной партии, звучащая в тональности высокой медианты у альты (*g moll*), по своей природе песенна (ц. 4). Она появляется на организованном полиритмией фигурационном фоне, имитирующем (*pizzicato*) наигрыши струнных народных инструментов (балалаек, гуслей). Интонационно она родственна главной. Основанная на принципе производности и изложенная полифонически заключительная партия, тематически близкая побочной, также демонстрирует синтез песенного начала с искусством контрапункта, в котором сопровождающим слоем становится восходящее секвенцирование тематического ядра главной.

Столь же значительна роль полифонии в разработке, состоящей из двух разнохарактерных разделов. Её начало представлено имитационным способом изложения тематического материала главной партии в тональности тритонового соотношения (*e moll*), а заканчивается первый раздел

⁴ Чугаев А. Г. Учебник контрапункта и полифонии. М.: Композитор, 2009. С. 185.

кульминационным звучанием всех инструментов в динамике *ff*. Контрапунктом к главной становится ритмически преобразованная побочная партия, звучащая в увеличении. Отметим, что в квартетах Танеева имитационные и канонические формы, подобно музыке старых мастеров, имеют «всепроницающий» характер [1, с. 13], поскольку они преобладают над всеми остальными способами фактурной организации.

Второй раздел (т. 126), маркированный красочным переходом из *Fis dur* в тональность *B dur* и основанный на интонациях вступления, сопровождается оживлением голосов средствами ритмического дробления длительностей и имитационных приёмов в фигурации на небольших участках формы с передачей кратких мелодических фраз и реплик из голоса в голос. Примечательна и линия фактурного фундамента, совмещающая функции контрапунктирующего пласта и рельефа. Подобного рода фактурная полифункциональность, сопровождающаяся усилением плотности звучания, свойственна также финалу Второго квартета, где гомофония постепенно обрастает подголосками, умноженными дублировкой.

Реприза демонстрирует новый вариант фактурной обработки тем экспозиции, связанный с тембровой переменностью канонически изложенных главной (ц. 15) и побочной (ц. 17) партий. Кода, построенная на материале вступления, становится аркой композиции первой части квартета.

Вторая часть *Largo (As dur)*, опирающаяся на переменность размера с варьированием величины долей (3/8 и 9/16), написана в сложной трёхчастной форме. Фактура, под стать нарративному повествовательному тону высказывания,

основана на полимелодизме инструментальных партий, которые воспринимаются как варианты подачи одной и той же мысли. Середина первой части (ц. 2), отмеченная изменением размера, является слушателю иной тип звуковой ткани. Базис временной организации составляет сложный синкопированный ритмический рисунок, дополненный приёмом скрытой полифонии фундаментального слоя, сопровождающегося краткими репликами вторых скрипок и альтов. Вдохновенная лирическая тема средней части (ц. 4), звучащая в тональности субдоминанты и сопровождающаяся восстановлением размера (3/8), представлена имитациями сложных тематических образований, основанных на их тембровой переменности.

Ведущими темами третьей части *Presto (f moll)*, своего рода скерцо, становятся циркуляционная мелодия и плясовая, снабжённая синкопированным аккордовым фоном, вносящим в звуковую ткань эффект полиакцентности. Появление темы героического, волевого характера обозначено сменой фактурного плана. Сохраняются элементы фактурного фона, сопровождающего предшествующий тематизм, с концентрацией рельефных слоёв в партиях первых и вторых скрипок. Сочетание принципов постоянства музыкальной ткани с её переменностью обеспечивает пластику модуляционных переходов в развитии звуковой ткани.

Четвёртая часть — Интермеццо, восстанавливающее тональность *b moll*, — представляет слушателю пример скорбной лирики. Овеянное меланхолией, оно вызывает ассоциации с одной из частей Квартета Л. ван Бетховена op. 18 № 6 (*La Malinconia*), резко контрастирующей финалу. Их объединяет свободная

фантазийная форма, смелость и неожиданность переключений тональностей в область тритоновых соотношений, ладовый контраст с финалом и, наконец, сама интермедийная позиция в цикле. В пространство звуковой ткани встраивается виртуозная каденция скрипки, подготавливающая смену фактурного плана с имитационного на полимелодический. Выразительной оправой Интермеццо становится фактурный комплекс, в котором солирует дуэт альты и первой скрипки на фоне ритмически остигатного сопровождения второй скрипки и виолончели. Подобные контрапункты в экспозиционных разделах формы встречаются у Танеева неоднократно. Сошлёмся в связи с этим на диалогическую природу побочных тем экспозиции первой части Второго квартета, а также репризы первой части Третьего квартета.

Финал квартета (*Vivace e giocoso*) напоминает финалы симфонических сочинений П. Чайковского, которому и посвящено сочинение. Стихия праздника заключена в каскаде тем преимущественно танцевального характера и их фактурном убранстве, где преобладают тембровая переменность, канонические имитации рельефных и фоновых голосов. Смена тематизма влечёт за собой переменность фактурного плана. Так, например, появление второй темы связано с новыми вариантами канонического «умножения» её начальной интонации, сопровождающегося ритмическим варьированием и перераспределением функций голосов в партиях.

Следовательно, уже первый квартетный опус демонстрирует стремление композитора к органичному сочетанию фактуры с процессами формообразования. Со Второго квартета и далее — к Шестому, одному из наивысших достижений

в области камерно-инструментальных ансамблей, стиль композитора непрерывно совершенствовался. Вместе с тенденцией цикла к объединению приёмами *attacca* и методом монотематизма, с обновлением музыкального языка симметричными ладовыми конструкциями, аллюзиями на тематизм Чайковского в Первом квартете, Танеев, по существу, соприкоснулся в своих поисках с неоромантизмом. Свойственное композитору отрицание прозы жизни, обыденности путём следования идеям сопричастности, «всеединства» как новой, более совершенной формы Бытия, особенно остро ощущалось в финальных частях цикла. Черты неоромантического стиля в известной степени проявились также во Втором струнном квартете, оригинальность которого обусловлена сочетанием тематизма, наполненного романтической экспрессией, с барочными жанрами (например, финальная fuga). Романтическая сторона стиля композитора также воплотилась в гармонии: в тональных соотношениях частей цикла и в их внутреннем гармоническом развитии.

Вместе с тем очевидно, что работая над первыми тремя квартетами, композитор находился в поиске композиционных и драматургических закономерностей цикла. Так, в Первом квартете ощущается влияние романтической сюиты с присущими ей «специфичными и неспецифичными признаками» [2]: контрастностью и обособленностью частей цикла, жанровостью тематизма, индивидуальностью тонально-гармонических и тембровых решений. Сочинениям также свойственна виртуозность, присущая жанру концерта, а техника их фактурного письма, активно участвующая в процессах формообразования, постоянно совершенствуется.

Однако уже во Втором квартете музыкант отдаёт предпочтение исторически откристилизовавшейся четырёхчастной композиции цикла, сочетающей классическую стройность формы с барочным тематизмом и лирическими откровениями в духе Чайковского, а также с остротой эмоциональных состояний, претворившейся позднее в квартетах Д. Шостаковича, Б. Чайковского, А. Эшпая [3].

В двухчастном Третьем квартете, посвящённом С. Рахманинову, композитор продолжает следовать по пути стилевого синтеза, объединяя признаки барочного стиля, сконцентрированные в монофонически изложенной главной теме первой части, с аллюзиями на стиль Моцарта, Бетховена, Чайковского. Спектр фактурных форм представлен здесь чрезвычайно широко: канонические и неканонические имитационные типы изложения, в том числе образованные по законам симметрии и дополненные приёмами скрытого голосоведения; разновидности фактурной графики; поющая гомофонная ткань (полимелодическая гомофония), благодаря которой классическая тема преобразуется в романтическую.

Следующий этап авторской интерпретации квартетного жанра в творческом наследии Танеева связан с Четвёртым, Пятым и особенно Шестым квартетом — шедевром камерного инструментализма начала XX века, в котором, по мнению С. Савенко, «...великолепная техника одухотворена красотой и эмоциональным порывом»⁵. Именно эти сочинения демонстрируют новые тенденции в трактовке жанра. Они проявились в кристаллизации четырёхчастной

структуры цикла, целостности композиции, основанной на многообразии интонационных связей между темами внутри частей и в масштабах всего цикла, трансформационной поэтике тематизма как показателе симфонизации развития, а также результирующей, собирательной роли финала, включающего в себя реминисценции из предшествующих ему частей. Эти общестилевые признаки, наряду с использованием в циклических композициях квартетов барочных жанров (таких как fuga, гавот, менуэт, жига), а также линейизм, проявившийся в различных видах полифонической техники, позволяют сделать вывод о всё более ярком проявлении черт неоклассицизма в жанре танеевского струнного квартета. Данный вывод находит подтверждение в отголосках моцартовских интонаций в первой части Пятого квартета, в сходстве с бетховеновским квартетным письмом во второй части Шестого квартета, в аллюзиях на стиль Гайдна в третьей части того же сочинения, в полифонии моцартовского типа и в свободе формообразования поздних квартетов Бетховена, которые проявились в финале цикла. Обращение к наивысшим духовным ценностям, воплотившимся в «стилизациях», в дальнейшем станет благодатной почвой для введения в текст цитат, анаграмм и монограмм в творчестве целого ряда композиторов.

«Фактурный лик» последнего, Шестого квартета, восходящего к камерной симфонии, поражает мастерством полифонической техники, поставленной, по мнению Г. Лукиной, «на службу русской вариантности»⁶. Став открытием в сфере

⁵ Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. С. 184.

⁶ Лукина Г. У. Указ. соч. С. 153.

квартетного письма, этот метод был положен в основу фактурообразования первой части. Здесь возвышенно лирическая побочная тема, изложенная в тональности низкой медианты, воспринимается как инверсионный вариант главной, соединившей в себе признаки классического и романтического стилей и поддержанной трезвучиями в гомофонной фактуре. Далее следует имитационное проведение главной темы первой скрипкой и виолончелью, отмеченное ремаркой *marcato* (см. ц. 3), а затем — основанный на контрапункте этих тем фактурный комплекс (ц. 8), устремлённый к кульминации. Её интонационной основой служат секстовые и септимовые мотивные образования, свойственные главным темам экспозиции. Такого рода фактурные модуляции отмечены постепенностью переходов, «террасообразностью», где взаимодействие фактуры с тембром обнаруживает близость к стилю западноевропейских романтиков и прежде всего к И. Брамсу с его чрезвычайно развитыми формами голосоведения.

«Эмоциональным порывом» и экспрессией наполнена вторая часть квартета (*Adagio serioso*), ставшая его лирическим центром. Она выдержана в традициях той полимелодической культуры, в пределах которой развивалась творческая мысль П. Чайковского, А. Арениского, А. Лядова и С. Рахманинова. Столь же сильно в ней проявлены черты лирики П. Чайковского. Основанная на диалоге альты и первой скрипки, партии которых отмечены импровизационной свободой, лирическая тема неожиданно сменяется суровой и энергичной героической (ц. 78). Последняя представлена парной координацией голосов, насыщенных острыми диссонансами. Такой тип пластовой фактуры

ассоциируется с манерой письма композиторов неоклассического направления и становится доказательством «открытости жанра новейшим тенденциям музыкального искусства» [4, с. 43].

Филигранная полифоническая работа с пластовой звукоотканью в процессе развития обогащается имитационными приёмами и контрапунктирующими голосами, дополненными скрытым голосоведением. В контексте цикла они подготавливают третью часть — жигу, тема которой интонационно родственна главной партии первой части. Такого рода превращения, основанные на тематическом родстве, способствуют расширению жанрового спектра струнного квартета, создавая благотворную почву для его обновления в том числе и путём включения в цикл танцевальной музыки эпохи барокко. В этой части Танеев демонстрирует различные виды полифонической техники: трансформацию и варьирование основной темы, приёмы обратимого контрапункта, каноническую и варьированную имитацию. Кроме того, он использует пластовую звуковую ткань, основанную на параллельном движении секстаккордами, фоном которых становятся «зигзаги» фундаментального баса в каденции (ц. 100). Примечательно, что именно здесь композитор пользуется методом монтажа, связанного с вторжением в лирическую атмосферу трагической темы. Она звучит в контрапункте с варьированной главной партией.

«В стилистических интенциях С. И. Танеева можно обозначить два разных вектора, — пишет В. Терещенко, — с одной стороны, — это охранительство..., то есть осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, с другой — новаторство как порождение совершенно

новых тенденций музыкального искусства, заметно опережающих в исторической перспективе своё время» [5, с. 75]. С этой точки зрения можно рассматривать и Шестой квартет, в котором признаки позднего романтизма сочетаются со стилевыми показателями неоклассицизма. Неоклассические тенденции проявляются в новой интерпретации цикла, где танцевальный жанр эпохи барокко приобретает черты классического скерцо. Оно примечательно резкими тритоновыми тональными переключениями (ц. 90), сопровождающимися хроматическими секвенциями. Новая его трактовка связана также с методами симфонического развития музыкального материала, наделяющими квартет чертами камерной симфонии.

Финал являет слушателю качественно новый тип сложной и масштабной композиции, в основу которой положена идея внезапных фактурных модуляций. Они управляются монтажным методом и становятся особенностью драматургии заключительной части цикла, где первые две темы (*Allegro moderato* и *Allegro vivace*) основаны на темповом и фактурном контрасте. Варьируя начальный тематический тезис первой темы, Танеев вводит в противодвижение голосов фактуры, сопровождающих мелодию, резкий перечасный диссонанс, придающий ей шуточный оттенок. Вторую тему, опирающуюся на циркуляцию терцового мотива, извлечённого из «мелодического фонда»⁷ первой части и данного в уменьшении, композитор проводит

в оправе простейшей гомофонной фактуры, постепенно погружая её в стихию имитационной и контрастной полифонии. В конце финала развитие венчается тема первой части, исполняемая *fff* в унисон всеми участниками ансамбля. К подобным реминисценциям Танеев обращался неоднократно, сошлёмся в связи с этим на финалы Второго, Третьего и Четвёртого квартетов. Унисонное завершение квартета становится в таких случаях носителем идеи соборности, столь свойственной Танееву как представителю Серебряного века. В его сочинениях она воплотилась в виде «эстетической утопии»⁸.

Подводя итоги, следует отметить, что партитуры струнных квартетов Танеева — своеобразная энциклопедия различных фактурных типов. В них запечатлелись модуляционные процессы, основанные как на пластике перемен, так и на резких сменах фактурных планов, объединённых методом монтажа. Это стало своеобразными открытиями композитора в сфере формы и драматургии.

Сосредоточенность Танеева на традиционных полифонических формах фактуры можно считать свидетельством того интеллектуального «консерватизма», о котором говорит Н. Гуляницкая, характеризуя феномен «Всенощной» С. Рахманинова [6, с. 35]. Это понятие применимо и к области камерно-инструментальных ансамблей Танеева. Вместе с тем струнные квартеты органично соединяют традиции полифонической техники с уникальными находками ком-

⁷ Лукина Г. У. Указ. соч. С. 144.

⁸ Кириченко Е. И. Эстетические утопии «серебряного века» в России // Художественные модели мироздания. В 2 кн. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / ред. В. Толстой и др. М.: Наука, 1999. С. 21.

позитора в сфере музыкального языка (прежде всего в области гармонии и тематизма) и формы. Именно с квартетами Танеева связывается переход русских камерно-инструментальных ансамблей на новый уровень развития, где фактурной стороне художественно-организованной целостности цикла отведено особое место. Поиски С. Танеева в области драматургии, формы, квартетного письма в дальнейшем наследуются не только его современниками, напри-

мер, Н. Мясковским. Они находят продолжение в камерно-инструментальной музыке композиторов следующих поколений и в первую очередь Д. Шостаковича, А. Шнитке, Б. Чайковского, обогативших квартетный жанр открытиями в сфере формы, техник композиции, музыкального языка и такой его области, как музыкальная ткань, значение которой в формировании представлений о стиле и жанре квартета переоценить невозможно.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Приходько И. М. Теория имитации в историческом контексте // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 5 (С). С. 8–25. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001
2. Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 163–172. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172
3. Демешко Г. А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27
4. Сокольева Н. Л. О новациях в отечественных струнных квартетах последней трети XX — начала XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4 (22). С. 43–48. DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00064
5. Терещенко В. П. О влиянии стилистических принципов С. И. Танеева на отечественную хоровую музыку XX века // Художественное образование и наука. 2020. № 2 (23). С. 75–80. DOI: 10.36871/hon.202002009
6. Гуляницкая Н. С. Высокая Культура «консерватизма» Рахманинова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 35–39. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Информация об авторе:

Т. Н. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Педагогика искусства».

References

1. Prykhod'ko I. M. Theory of Imitation in a Historical Context. *Opera Musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 5 (SI), pp. 8–25. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001
2. Belyak D. V. The Symphonic and Suite Traits in Piotr Tchaikovsky's Piano Concertos. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 163–172. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172
3. Demeshko G. A. Quartet Polyphony as an Environment for Intramusical Communication. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 16–27. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27
4. Sokolvyac N. L. About Innovations in Domestic String Quartets the Last Third XX — the Beginning of the XXI. *Bulletin of Musical Science*. 2018. No. 4 (22), pp. 43–48. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00064
5. Thereshchenko V. P. The Influence of Taneev's Stylistic Principles on Russian Choral Music of the 20th Century. *Arts Education and Science*. 2020. No. 2 (23), pp. 75–80. (In Russ.) DOI: 10.36871/hon.202002009
6. Gulyanitskaya N. S. Rachmaninoff's High Culture of "Conservatism". *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 3, pp. 35–39. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Information about the author:

Tatiana N. Krasnikova — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory, Member of the Editorial Board of the *Pedagogy of Art Journal*.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091



Полистилистика как фактор музыкального формообразования

Людмила Павловна Казанцева

*Астраханская государственная консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности формообразования, которые обуславливаются применением полистилистики как интонационно-стилевых взаимодействий в музыкальном произведении. Полистилистика направлена на усиление контраста. Вскрываются резервы музыкальных форм, генетически расположенных к контрасту, в том числе полистилевого: сюитного и сонатно-симфонического циклов, контрастно-составной формы, вариаций (опуса с коллективным авторством или собрания стилизаций), рондо и других рондальных форм. В сонатной форме благодатной почвой полистилистики стала каденция. Отзывчивыми на попытку соотнесения далёких стилей (нередко старинной музыки и современного авангарда) оказались даже не склонные к контрасту простая форма и период. Для нейтрализации центробежных сил полистилистики понадобился немалый арсенал средств объединения формы: тональный план, однократное или многократное репризирование, «форма второго плана», интонационная близость стилево дистанцированных тем, синтезирование тематизма, иерархичное структурирование. В статье проводится мысль о том, что полистилевого наполнение музыкальной формы призвано решать серьёзные художественные задачи.

Ключевые слова: полистилистика, стиль, музыкальная форма, заимствование, контраст

Для цитирования: Казанцева Л. П. Полистилистика как фактор музыкального формообразования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 71–91. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091

Musical Genre and Style

Original article

Polystilistics as a Factor of Musical Form-Generation

Liudmila P. Kazantseva

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

Abstract. The article examines the particular features of form-generation that are stipulated by the application of polystilistics in the form of interactions of intonations and styles in a musical composition. Polystilistics is aimed at enhancing the contrasts. The reserves of musical forms genetically disposed towards contrast are disclosed, including contrast of style: the suite and sonata-symphonic cycles, the contrasting-composite form, as well as variations (a work composed collectively, or a compilation of stylizations), rondo and other rondo-based forms. In sonata form, the cadence provides fertile ground for polystilistics. Even the simple form and the parallel period, by themselves not inclined towards contrast, became responsive to the attempt of correlating different styles remote from each other (frequently, those of early and contemporary avant-garde music). An immense arsenal of means of unification of forms is needed for the neutralization of the centrifugal forces of polystilistics: the tonal plan, the single or manifold presentation of the recapitulation, the “form of the middleground,” the proximity of intonation between stylistically distanced themes, the synthesizing thematicism, and the hierarchical structuring. The article expresses the conviction that polystilistic permeation of musical form is called upon to solve serious artistic tasks.

Keywords: polystilistics, style, musical form, derivation, contrast

For citation: Kazantseva L. P. Polystilistics as a Factor of Musical Form-Generation. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 71–91. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.071-091

Хорошо известно, что соединение в одном музыкальном опусе разных стилей — явление в композиторском творчестве отнюдь не единичное (экспериментальное или случайное), а достаточно распространённое. Неудивитель-

но поэтому, что музыковедение не обходит его вниманием: полистилистика интенсивно изучается, причём в разных аспектах. Так, в последние десятилетия она осмысливается как феномен культурологический, эстетический, исторический, технологи-

ческий, индивидуально-стилевой [1; 2]¹. Обсуждается связанная с ним терминология, выстраивается его типология² [3].

Думается, немало может сказать также взгляд на полистилистику как средство формообразующее. Между тем практика показывает, что, изучая музыкальное формообразование и анализируя конкретную музыкальную форму, исследователи, как правило, пытаются постичь логику структурирования и временного развёртывания формы. В этом случае учитываются и тематические процессы, и музыкальная драматургия. Однако те особенности формообразования, которые обуславливаются применением полистилистики, обычно остаются за рамками внимания³. В данной связи в настоящей статье предпринимается попытка очер-

тить рассматриваемый феномен в целом и изучить некоторые частности, проявляющиеся в тех или иных формообразующих моделях.

Первая трудность на этом пути — многозначность ключевой терминологии. Во избежание терминологической размытости обозначим исходные послышки. Е. Назайкинский отмечал, что стиль — «...это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто её создает или воспроизводит...»⁴. Отвечая на вопрос о том, что это за качество, уточним: *стиль — это сопряжённость художественного содержания со средствами его воплощения*, то есть системное единство содержания и способов его «овеществления». Соответственно, *полистилистика — ин-*

¹ См. также: Акопян Л. О. Полистилистика // Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 425–426; Анохина С. В. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Краснодар, 2009. 165 с.; Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1987. 208 с.; Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2023. 189 с.; Пономарёв С. В. Полистилистика А. Шнитке в условиях инструментального театра // А. Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сб. ст. / ред.-сост. Е. И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 2017. С. 80–105; Румянцев С. Ю. Взаимодействие стилей как форма художественного обобщения в музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1979. 192 с.; Субботин И. А., Вишневская Л. А. Полистилистика в музыке саратовских композиторов: монография. Саратов: изд-во СГК, 2017. 252 с.; Чигарёва Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 431–450; Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Музыка, 1990. С. 327–331; Яськов К. Е. Метод полистилистики как системный объект: структура и элементы // Наука в современном мире: материалы V Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Г. Гребенщикова. М.: Спутник+, 2011. С. 55–59.

² См.: Холопов Ю. Н. Полистилистика // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 431; Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.; Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Казань: Изд-во Казанской гос. консерватории, 1991. 36 с.; Казанцева Л. П. Стилистическое обновление классических форм в современной музыке / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 1991. 31 с.; Dixon G. Polystylism as Dialogue: Interpreting Schnittke through Bakhtin // Schnittke Studies / Ed. by Gavin Dixon. NY: Routledge, 2017, pp. 73–99.

³ Насколько известно, единственная попытка постановки такого вопроса была предпринята в издании: Казанцева Л. П. Стилистическое обновление классических форм...

⁴ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 17.

тонационно-стилевые взаимодействия в музыкальном произведении⁵.

Другое обстоятельство, требующее оговорки, — ограничение обширной области музыкального формообразования лишь типовыми композициями. Индивидуальные и даже уникальные трансформации этих типов, предлагаемые композиторской практикой (особенно щедро — современной), остаются при этом за рамками нашего внимания.

Рассматривая полистилистику как феномен формообразования, нельзя сразу же не отметить, что некоторые музыкальные формы включают в себя её естественные предпосылки. Почвой для неё оказывается контраст, на котором впоследствии и будет сосредоточено внимание. Как драматургический принцип, возведённый в ранг структурообразующего, контраст и определил логику, например, циклических форм. Издавна авторы практиковали объединение разнородных пьес в *сюиту*. Помимо калейдоскопа метров, ритмических формул, темпов, жанров, убедительным поводом подобной целостности служила также панорама стилей, весьма любимая композиторами XIX века. Так, у Карла Черни в «Музыкальном декамероне» ор. 175 (1829) соединились Экспромт на русскую тему, Полонез, Вариации на экосез Бетховена.

Фортепианным пьесам под опусами 181–192 Черни дал общее название «Двенадцать больших блестящих и характерных национальных рондо» (1832). Здесь объединились рондо немецкое, английское, цыганское, испанское, французское, венгерское, итальянское, польское и другие, а также — как опус 189 — русское.

В фортепианном цикле «Увеселение молодых любителей, маленькие и блестящие развлечения в виде рондо и вариаций для фортепиано» ор. 825 (1853) под номером 7 он поместил «Русский гимн» — почти рядом с «Венецианским карнавалом».

Разумеется, в названных проектах пьесы довольно автономны, а образуемое ими целое — достаточно спорно. Однако интерес к разным культурам спрессовывается и до вполне убедительной концепции произведения, охватывающего разностилевые пласты. Это произошло, например, в «Десяти варьированных темах для фортепиано с сопровождением флейты или скрипки» ор. 107 Людвига ван Бетховена, где чередуются тирольские, шотландские и русские мелодии. В «Песнях разных народов» WoO 158 он счёл возможным сформировать ещё более многоэлементное многонациональное целое, составленное из датской, немецкой, тирольских, польской, португальской и других песен, включив туда четыре русские: № 13 «Во лесочке комарочков много уродилось», № 14 «Ах, реченьки, реченьки», № 15 «Как пошли наши подружки» и № 16 *Schöne Minka* («Їхав козак за Дунай»), позиционировавшаяся в Европе как русская.

Подобные проекты были привлекательны и позже. В энциклопедическом по размаху опусе «Сто народных песен всех национальностей» для голоса и фортепиано (опубл. в 1911 году) английского композитора, дирижёра и педагога Гренвилла Бантока (1868–1946) на английском языке звучат песни многих народов Европы, Азии, Америки, Африки, среди которых шесть русских («Во поле туман затума-

⁵ Подробнее об этом см. в параграфе «Содержание музыкального произведения и стиль» главы 2 в кн.: Казанцева Л. П. Музыкальное содержание... С. 147–171.

нился», «Заплетися плетень» и пр.). Выдающемуся итальянскому композитору Лучано Берлио в «Народных песнях» для голоса и оркестра (1964) сюита помогла каталогизировать фольклорные мелодии народов мира. Стоит вспомнить и о столь серьёзной антологии народной и профессиональной музыки, рассчитанной на обучающегося музыке ребёнка, как фортепианный «Микрокосмос» (1926–1937) основательно исследовавшего фольклор разных народов Белы Бартока, где едва не соседствуют пьесы № 74 «Венгерская песня», № 90 «В русском стиле», № 113 «Болгарские ритмы 1» и № 115 «Болгарские ритмы 2».

Наши современники продлили и обновили эту тенденцию, подчиняя её другим творческим замыслам. Так, задумки Николая Сидельникова, Сергея Слонимского, Эдисона Денисова, Григория Корчмара укладываются в русло, проложенное предшественниками, но преобразуют полистилевую идею, указывая уже не на крупные национальные, а на персональные композиторские стили или стили художественных направлений. В «Романтической симфонии-дивертисменте в четырёх портретах» для оркестра (1964) Сидельников эскизно набрасывает абрисы Вивальди, Равеля, Берга и Стравинского, стремясь воссоздать дух, атмосферу их музыки. В фортепианной сюите в форме вариаций Слонимского «Три грации» по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо (1964) названные композитором эталоны красоты нашли свои аналоги в музыкальных стилях, соответственно, неоклассицизма, импрессионизма, авангарда. Благодаря аллюзиям и цитированиям в каждом из пяти «Силуэтов» для флейты, двух роялей и ударных Денисова узнаются «очертания» той или иной героини: Донны Анны (Моцарта), Людмилы (Глинки), Лизы

(Чайковского), Лорелеи (Листа), Марии (Берга). Показательно, что в «Силуэтах» полистилистика эффективна не только на уровне цикла как отношение между частями, но и внутри частей. Корчмар попытался объединить фортепианные пьесы, в каждой из которых содержатся намёки на два-три композиторских стиля: *Preludio* (Д. Шостаковичу, Г. Эйслеру), *Intermezzo* (И. Брамсу, Р. Шуману), *Gavotto* (Й. Гайдну, Ф. Шуберту, Б. Бартоку), *Capriccio* (А. Бергу, А. Шёнбергу, А. Веберну). Художественная необходимость в стилевых сгущениях продекларирована здесь общим заголовком цикла: «Анаграммы. Четыре посвящения» (1980).

Руке большого мастера — Родиона Щедрина — принадлежит фортепианная «Тетрадь для юношества» (1981). Им, как и Бартоком, движет желание ознакомить юного музыканта с языком музыки («Терции», «Обращение аккорда»), её жанрами («Знаменный распев», «Величальная», «Деревенская плакальщица», «Русские трезвоны», «Петровский кант», «Фанфары»), стилями и техниками (стилистика оперной увертюры в пьесе «Играем оперу Россини», додекафония пьесы «Двенадцать нот»). Задача объединения цикла поручена начальной и заключительной пьесам этюдной жанровости, указывающим на педагогическую направленность всего многочастного целого.

В отличие от антологии Щедрина, литовский композитор Бронюс Вайдутис Кутавичюс в семичастной сюите «От мадригала до алеаторики» для скрипки и фортепиано (1971) реконструирует историю музыки. Её вехи представляют собою жанрово-стилевые «слепки» эпох, следующих в хронологическом порядке: «Мадригал», «Барочные стилистические вариации», «Классическое рондо», «Романтическая прелюдия», «Импрессио-

нистическая мелодия», «Додекафонная пьеса». Венчает цикл алеаторическая композиция.

Казалось бы, концепция «путешествия во времени» оформлена почти столь же свободно, сколь и упомянутая ранее подборка: звенья цепи допускают бóльшую или меньшую детализацию (разве в странствовании по истории невозможны дополнительные остановки, например, на станции «Джазовая импровизация»?) или иную глубину исторического видения, которая могла бы увести и в царство сурового грегорианского хора, и в далёкую античность, и в древнюю культуру Востока. Тем не менее потенциальная бесконечность гасится жёсткой организующей закономерностью: вместо принципа свободной игры здесь срабатывает принцип стрелы времени. Тем самым временной вектор, рвущийся из прошлого в будущее, минимизирует непредсказуемость цикла.

Разумеется, сопоставление стилей в многочастном цикле довольно проблематично и с точки зрения целостности, и с точки зрения завершенности произведения. Между тем автор, уподобляясь лощману на сложном участке фарватера, всё же преодолевает «подводные рифы» сюиты со множественностью составных элементов и тенденцией к бесконечности. Впрочем, музыкантам известно, что гораздо больше центростремительных энергий, нежели сюита, несёт *цикл сонатно-симфонический*. Эти энергии получают там мощную подпитку в функциональной дифференциации частей. Такой особенностью цикла воспользовался французский композитор Морис Равель. В его трёхчаст-

ной Сонате для скрипки и фортепиано № 2 (1923–1927) событием стиливого характера становится средняя часть с красноречивым названием «Блюз», хотя оно не разрушает целостности цикла, стабильными стиливыми опорами которого служат выполненные по другому стиливому лекалу крайние части. Похожая конструктивно-полистилевая концепция выстроена в фортепианной сонате № 5 op. 56 (1973) петербургского мастера Бориса Тищенко: помещённая между второй и третьей частями Интерлюдия временно переключает слушателя из авангардного звучания произведения в стиливо размытые арпеджирования, словно позаимствованные из инструментальных этюдов или фантазий XIX века.

В рамках цикла композиторская практика «нащупала» ещё один функциональный механизм цемента формы — альтернативный. Два структурных компонента невольно порождают их сравнение и эффект взаимодополнения. Фортепианный цикл Николая Каретникова «Две пьесы» op. 25 (1973) предлагает сопоставление путей эволюции музыкального авангарда конца 60-х — начала 70-х годов прошлого века: серийности и сонорности. Итальянский композитор А. Коррадини в своих «Двух пьесах» для фортепиано таким же образом попытался сочетать модально-гармонический «Аккордовый этюд» и экзотический «Спиричуэл».

Этот принцип хорошо зарекомендовал себя в двухчастных композициях, составляющие которых складываются в своего рода жанровую дихотомию⁶.

⁶ Ещё в давние времена контрастные пары «медленно — быстро» составлялись из танцев пассамеццо и сальтарелла в Италии, павана и гальярда во Франции, *Vortanz* и *Nach Tanz* в Германии. Эту же традицию сохраняют «прелюдия и fuga», «Камаринская» М. Глинки, «Казачок» А. Даргомыжского, «Русская и трепак» А. Рубинштейна, венгерские рапсодии Ф. Листа.

Позже она переросла в дихотомию стилевую. Таковы написанные в 1918 году итальянским композитором Альфредо Казеллой «Два контраста» для фортепиано оп. 31. В первой пьесе цикла — «Грациозо (Дань почтения Шопену)» — легко узнаются шопеновские интонации. Изначально (доконтекстно) они трансформированы: если мелодически, структурно (двухтактовая периодичность), фактурно и функционально-гармонически они вполне «достоверно» шопеновские (напрашиваются ассоциации с прелюдией оп. 28 № 7 *A dur* и мазурками польского романтика), то аккордово-гармоническая диссонантность сразу выдаёт вторичное происхождение материала (пример № 1).

Пример № 1

А. Казелла. «Грациозо
(Дань почтения Шопену)», т. 1–4

Example No. 1

Alfredo Casella. *Grazioso*
(*Tribute to Chopin*), mm. 1–4



Принцип неполной интонационной эквивалентности прототипу, воспроизведения оригинала с сознательным привнесением интонационных примет современности, именуемый ассимиляцией, позволяет передать новое слышание, новое ощущение известной музыки. Воссоздано оно и в пьесе Казеллы: мягко оплетающие *quasi*-шопеновскую тему диссонансы, в которые любовно вслушивается автор, придают ей изысканность, пикантность, утончённость.

Этим, однако, не исчерпывается семантика темы — она корректируется контек-

стом всего цикла. Так, следующая пьеса, «Антиграциозо», — образный антипод по отношению к первой. Остро-гротесково осмыслены здесь хроматика с нарочито жёсткими диссонантными созвучиями, структурное непостоянство, мобильность фактуры, метроритма, динамики, регистра, а также — штрих *staccato* (пример № 2).

Пример № 2

А. Казелла. «Антиграциозо», т. 1–7

Example No. 2

Alfredo Casella. *Antigrizioso*, mm. 1–7



Утончённо-импрессионистическая, тонко нюансированная ткань первой пьесы и взвинченно-экспрессионистический звуковой поток второй неизбежно сравниваются и порождают новые, собственно циклические, интегральные смыслы. В контексте целого первая пьеса переоценивается как образ идеализированный, старательно приукрашенный и лелеемый, вторая — как беспощадная brutальная реальность жизни, где нет места ничему хрупкому, эфирному, опозитизированному.

Задавая полистилистикой высокий градус контрастности, композиторы не забывают о ещё одном способе укрепления единства в цикле — ослаблении цезур между частями. Перетекание одной части в другую снижает уровень самостоятельности крупных структурных

единиц, приводя к образованию *контрастно-составной формы*. О таковой приходится говорить в четырнадцатичастной фортепианной сюите «Ночь» op. 15 (1919) Пауля Хиндемита. Если границы начальных частей здесь оформлены вполне традиционно, то усиливающийся до полижанровости и полистилистики контраст заключительных пьес — № 10 «В духе медленного менуэта», № 11 *Prestissimo* (скерцино), № 12 «Кошмарный сон. Риголетто» (по бравурной теме бала в *Es-dur*, открывающего одноименную оперу Верди), № 13 «Фокстрот», № 14 «Финал (Двойная fuga с совместной экспозицией)» — вызывает естественную потребность в противодействии, стирании таких границ непосредственным перетеканием одной пьесы в другую. Так создаётся яркий музыкальный образ потока мучительных сумбурных ночных видений.

Широчайшее поле для формирования полистилевых комплексов представляет *вариационная композиция*. Нужно признать, что сама по себе она содержит стойкий полистилевой ген, о котором свидетельствует традиция обращения к заимствованной теме как импульсу вариационного преобразования. Неудивительно поэтому особое внимание к этой форме композиторов, ценящих возможность соединения в произведении разнородных стиливых моделей.

Эффект стиливого «многоголосия» естествен в коллективном опусе. В сочинении, написанном содружеством музыкантов, полистилистика, как кажется, неизбежна. Тем не менее она не обязательна. Упомянем в этой связи «Гексамерон» (1837) — «Большие концертные вариации на Марш из оперы Винченцо Беллини “Пуритане”» шести авторов

(Ф. Листа, С. Тальберга, И. П. Пиксиса, А. Герца, К. Черни, Ф. Шопена). В этом опусе царит концертно-виртуозное расцвечивание темы, близкое всем авторам; выделяется лишь самобытная, стихийная эмоция Листа.

Более интересны для нас «Парафразы» русских композиторов (1878–1879) на неизменную тему, взятую из польки Бородина и названную В. Стасовым «Тати-тати». А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи и А. Лядов озабочены вовсе не самопрезентацией — они принимают заданные темой «правила игры», направляя творческую энергию на достижение единого гармоничного целого. Однако эта стиливая концепция со временем изменилась. Сначала своё ярко выраженное стиливое «Я» привнёс в неё Лист, пришедший в восторг от опуса русских композиторов и присоединившийся к их коллективному сочинению в своей Прелюдии (1880). Затем проект пополнился остродиссонантной завершающей пьесой Н. Щербачёва «Пестроты. Небольшое дополнение к Парафразам» (1889). Пролонгированное соавторство всё больше и больше провоцировало собою стиливой плюрализм.

«Звёздный час» полистилистики в вариациях наступил в XX веке. Именно она позволила целому «хору» советских композиторов — Д. Кабалевскому, Э. Каппу, Ю. Левитину, Г. Свиридову, Р. Щедрину и А. Эшпаю — в фортепианных «Вариациях на тему Глинки» (1957) посвятить своё музыкальное приношение памяти корифея отечественной музыкальной классики, не размывая индивидуальные стиливые черты каждого участника проекта. В 1966 году подобными «Вариациями на тему Мясковского» 11 композиторов было

ознаменовано 100-летие Московской консерватории⁷.

Полистилевое множество в вариациях достижимо, однако, и иным способом — при помощи стилизаций. Плодотворной стала при этом, как и в сюите, идея «путешествия по стилям» — простая, несколько прямолинейная, но вместе с тем и не лишённая в условиях более цельной формы смелости. Любопытный образец стилевого варьирования оставил ныне малоизвестный немецкий композитор и дирижёр, приверженец юмора в музыке Зигфрид Окс (1858–1929). Незамысловатая немецкая фольклорная мелодия *Kommt ein Vogel geflogen* («Прилетела птица») «порхает» по стилям Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, И. Штрауса, Верди, Гуно и Вагнера (1878). Включая исходную тему в чуждые ей стилевые системы, демонстрируя на ней мастерски подбранные стилевые «оперения», композитор вступает в игру. Именно на игровом принципе и могла возникнуть его музыкальная шутка, где, как пишет автор в предисловии к изданию вариаций, «...мы старались в каждой вариации мотива передать дух композитора, обозначенного в заголовке каждого номера, как будто бы она была им самим написана». Следует отметить, что и в более поздние времена полистилевая вариационная конструкция чаще всего оборачивается шуткой (о чём обычно авторы до-

бросовестно уведомляют исполнителей и слушателей).

Нужно признать, что в полистилевом единстве силён комический потенциал. В этом позволяет убедиться следующее обстоятельство. В качестве тем такого варьирования композиторам полубились мелодии особого рода — такие, как австрийская народная песня XVII века *O du lieber Augustin* («Ах, мой милый Августин»), бравая американская песня *Yankee Doodle* («Янки-дурачок») с первоначальным юмористическим, а ныне патриотическим смыслом, популярнейшая приветственная песня *Happy Birthday to You*, ставший поистине культовым напев «В лесу родилась ёлочка». Всех их характеризуют простота мелодического рисунка, ритмики, структуры, а также неприхотливость, детская наивность, искренность, игривость. В их ряду трудно было бы себе представить, например, воплощающий «страх смерти и надежду на вечную жизнь» [4 с. 20] хорал *Es ist genug*, использованный Бахом в кантате № 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* («О Вечность, громовое слово») и многократно подвергавшийся варьированию, но всё же «моностилевому» — сосредоточенному, вдумчивому, философствующему.

Композиторы по достоинству оценили потенциал не только принципа игры или «путешествия» по стилям, но и запечатления посредством полистилистики антиномии «своё/чужое». В финальной части

⁷ Следует признать, что коллективные проекты создаются и как циклические опусы: части Сонаты *F-A-E* для скрипки и фортепиано (1853) написаны Р. Шуманом, И. Брамсом и А. Дитрихом. Особенно благоприятен для них жанр посвящения: Квартет *B-La-F* («Беляев») А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, А. Лядова (1886); «Посвящение Йозефу Гайдну» шести французских композиторов (1910), приуроченное к 100-летию со дня смерти венского классика, и шести британских композиторов в честь 250-летия со дня его рождения (1982); аналогичные «Посвящение Габриэлю Форе» (1922) и «Посвящение Альберу Русселю» (1929); «Волшебный дар синьора Луиджи» восьми московских композиторов памяти Л. Ноно (1991) и другие подобные опусы.

Второй сонаты для скрипки соло op. 31 № 2 (1924) Хиндемит цитирует известную песню Моцарта *Komm, lieber Mai* («Приди, любимый май»). Заимствование темы для вариаций — приём, как говорилось, не новый. Однако необычно постулируемое композитором отношение к ней.

С первой же вариации Хиндемит «отрекается» от её образа и интонационного комплекса, возвращаясь к ней лишь в заключительном кадансе своей пьесы. Отважно набрасывая на прекрасную мелодию вязкие хроматические ладовые «цепи», «растворяя» её в кружеве мелизмов, окуная её в диссонантное двух- и трёхголосие, Хиндемит не упускает из внимания структурные константы темы (её запевно-припевная простая двухчастная репризная форма строго выдерживается во всех пяти вариациях) и некоторые опорные тоны мелодии. Вот что фактически роднит тему и вариации. Если бы не жёсткие структурные рамки, в которых действует композитор, правомерно было бы говорить о свободной фантазии на тему Моцарта.

Как понимать замысел автора — очевидно, однозначно на этот вопрос ответить не удастся. Это и «портрет Хиндемита» («стилевой лик») в «старинной раме»; и точное указание на классицизм как творческий исток и эстетический эталон творчества современного мастера, проторяющего путь неоклассицизму; и декларация собственного *Я*, преодолевающего довлеющее «груза традиций».

«Своё» и «чужое» обозначены сразу же и в Двойных вариациях для скрипки и подвешенной тарелки (1979) уральского композитора Владимира Кобекина, но, в отличие от сочинения Хиндемита, теперь они представлены как две темы. Экспрессивные, то полные неистовства и негодования, то бессильно никнущие,

генетически фольклорные причитания, никак не укладывающиеся в традиционную мажоро-минорную ладовую систему, уступают место известной мелодии И. С. Баха, ставшей символом скорби — Арии альты № 47 *Erbarme dich, mein Gott* (покаяние Петра «Сжался надо мною, мой Господь») из «Страстей по Матфею».

Баховская тема контрастирует причитанию не только ясно выраженной тональностью, эпохальным и композиторским стилями — она к тому же как-то неуверенно нащупывается. Естественно и логично льющийся монолог-стенание здесь превращён в заторможенное «припоминание» темы-образа. Так рождается эффект чего-то, происходящего в пространственно-временном отдалении. Он усиливает антитезу внешнего развёртывания эмоции — и погружения в себя, переживаемого в настоящее мгновение, и уходящего в прошлое или даже в вечность («вечная скорбь»).

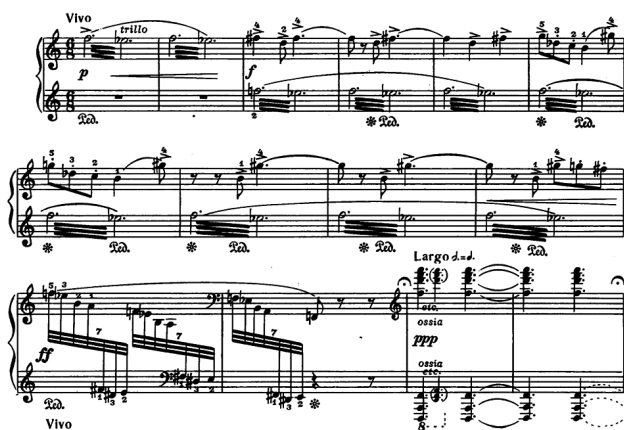
Хотя обе темы Вариаций черпают свою семантику из единого интонационного источника — ламентаций, их первые проведения ошеломляют грандиозной стилиевой дистанцией между фольклорным и высоко профессиональным. Преодолеть её и призвано последующее варьирование, основательно меняющее сущности тем (например, окарикатуривание возвышенной баховской кантилены), обнаруживающее интонационные точки соприкосновения. Окончательное примирение наступает лишь в конце Вариаций — в словно погружённом в небытие или вечность долго длящемся контрапункте исходных тем, кажущихся теперь и не такими уж разными.

Довольно распространёнными стилиевыми взаимодействиями в форме *рондо*. Думается, это обусловлено рядом причин. Так, рондальный принцип чередования

начинает работать уже при минимальном количестве стилевых моделей — достаточно попеременного появления всего двух стилей, хотя не исключено и введение большего их числа. Помимо сугубо формообразующих преимуществ, рондо содержит и привлекательные для композитора образно-художественные предпосылки. Некоторые из них реализованы Николаем Мясковским в пьесе № 6 из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» (1928).

Драматургия пьесы развёртывается как трёхкратное сопоставление двух образов — кричаще-мятежного и эпически-повествовательного. Ведущие драматургические начала показаны в предельном контрасте всех выразительных средств, благодаря чему очерчиваются контрастные жанрово-стилевые сущности. Противопоставляются не только звуковысотные системы (хроматика — диатоника), темпы (*Vivo* — *Largo*), но и жанры (призывная, экспрессивно взвинченная фанфара — старинная баллада) и эпохальные стили (авангардная современность — архаика) (пример № 3).

Пример № 3 Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы», № 6, т. 1–14
 Example No. 3 Nikolai Myaskovsky. *Yellowed Pages*, No. 6, mm. 1–14



Образы оставляют ощущение одновременно или параллельно живущих и развивающихся сфер: профессиональной и фольклорной, новаторской и традиционной, свободно организованной и упорядоченной. Пласт, несущий кантиленное начало, в процессе своего развития качественно изменяется, вбирая в себя отдельные элементы современного гармонического языка, что приводит в конце пьесы к мудрому синтезированию двух первоначально непримиримых противоположностей.

Бельгийский скрипач, композитор и дирижёр Эжен Изай в первой части, Прелюдии «Наваждение», скрипичной сонаты ор. 27 № 2 (1924) именно в рондальности нашёл конструктивное и драматургическое средство воплощения программного заголовка. Видения, быстро сменяющие друг друга, сплетаются в калейдоскоп образов, словно кружащихся в дьявольском хороводе и неуклонно меняющих свой внешний облик. Хаос «бруновского движения» умело имитирован, но на самом деле подчинён жёсткой музыкальной логике. Она состоит в чередовании двух стилево разнящихся тем, образующих в целом рондальную простую двойную трёхчастную форму с кодой:

a b a¹ разраб. b¹ a² кода
E dur e moll c moll a moll a moll a moll

Взаимодействие двух тем, даже очень контрастных, разумеется, не смогло бы решить объявленную автором художественную задачу. Поэтому оно дополняется внутритематическим стилевым контрастом. Так, исходная тема *a* развивает классические традиции вопросо-ответного строения. Однако характер соотношения тематических импульсов в ней выдаёт мышление композитора XX века.

Интонационные антагонисты здесь — тематизм первой части (Прелюдии) последней баховской партиты для скрипки соло и собственный, авторский. Заимствованные и «авторские» реплики подчеркнута дистанцированы: Бах звучит издали, «из глубины веков», Иззи — рядом, «вокруг нас». Отделённые паузированием реплики отличаются ладовостью (централизованный *E dur* — рассредоточенная хроматизированная структура), динамикой (*p* — *ff*), способом «произнесения» (стаккатированное *legiero* — скандированное *marcato* с ремаркой *brutalment*) и даже графикой нотации (музыка Баха в издании произведения набрана мелким шрифтом, Иззи — крупным) (пример № 4). В свою очередь начальная тема *a* своей диалогичностью контрастирует монолитной архаично суровой второй теме (*b*) — *Dies irae*, которая пронизывает собою весь сонатный цикл. Тем самым чередование фраз в теме продолжено и на более высоком уровне, во взаимодействии тем *a* и *b*.

Пример № 4 Э. Иззи. Соната для скрипки соло
op. 27 № 2, ч. 1, т. 1–6
Example No. 4 Eugene Ysaye. *Sonata for Violin Solo*,
op. 27 No. 2, first movement, mm. 1–6



Рондальная композиция особенно располагает к воплощению идеи игры, в которую вовлекается и балансирование на грани двух или нескольких стилей. При игре важно количественное накопление стиливо разнородных «тезисов», множественность переключений из одного стиля в другой. Названные атрибуты игры

вобрала в себя фортепианная миниатюра № 12 «Токкатина-коллаж» из «Полифонической тетради» Р. Щедрина (1972). Инкрустационная сущность тематических заимствований здесь не вуалируется, а умышленно утрируется. Фрагменты из баховской музыки (двухголосной инвенции № 8 *F dur*) решительно отторгаются от авторского тематизма динамически (неожиданное *f* среди приглушённой звучности). Кроме того, каждая «врезка» бросается недосказанной, не доведённой до логичного завершения фразы, а следующий за нею очередной фрагмент токкатины, прерванной этой вставкой, вступает в прежней звучности *p* как бы заново, уже с другим ритмическим контуром и в фактурном обновлении (пример № 5).

Пример № 5 Р. Щедрин. «Токкатина-коллаж», т. 19–26
Example No. 5 Rodion Shchedrin. *Toccatina-Collage*,
mm. 19–26



Единичное сопоставление несхожих тематических материалов могло бы оставить слушателя в недоумении. Но в пьесе Щедрина полистилистика возведена в ранг системы, так как сопоставление продолжено, развито в чередование. Дадим его схему, в которой буквой *a* обозначена музыка нашего современника, буквой *b* — заимствования из пьесы Баха:

a b a' ' b' a² ' b² a³ ' b³

На первый взгляд, она напоминает двойные вариации. Такое понимание

формы действительно возможно, если под инвариантами подразумевать не темы, а стилевые модели. Тематический же ракурс анализа подсказывает: тематизм Щедрина претерпевает меньше изменений, баховский же стиль при каждом возобновлении «формулируется» по-новому. Тем самым даёт повод к утверждению другой закономерности, где есть константное, стабильное начало (рефрен) и мобильное (эпизоды), то есть к установлению рондальной, а точнее — простой четверной трёхчастной формы.

Многочисленные стилевые колебания влияют и на жанровую природу произведения. Выдержанная в характере оживлённой токкаты миниатюра обогащается игровым элементом: систематическое вплетение баховской музыки, семантически созвучной авторскому материалу, в силу стилового «скачка» каждый раз неожиданно. Кроме того, последовательное появление в пьесе начального фрагмента инвенции Баха, затем срединных и, наконец, заключительного каданса, оставляет ощущение причудливо-одновременного звучания сразу двух пьес, «соперничающих», «состязающихся», «играющих» друг с другом. Естественно приближение единого, «интегрированного» опуса к остроумному грациозному скерцо. Жанр произведения, таким образом, можно определить как сложный синтез токкаты, скерцо (а скорее — скерцино, поскольку отсутствует генеральный драматургический контраст, сопряжённый в скерцо со сложной трёхчастной формой) и части инструментальной сюиты.

Рондальный принцип многообразно опробован музыкантами XX века. В Третьей части Симфонии (1968–1969) авангардиста и поставангардиста Лучано Берно на практически полностью воспроизведенное Скерцо из Второй симфонии

Густава Малера время от времени монтажно накладываются многочисленные цитаты из музыки разных композиторов, порождая «суперколлажное скерцо» (Л. Кириллина). В электронной и конкретной композиции «Гимны» (1966–1967) признанного лидера авангардизма Карлхайнца Штокхаузена служащий фоном-рефреном гул радиоэфира мозаично прерывается коллажными аппликациями из фрагментов гимнов разных стран (включая гимн СССР).

Принцип чередования выносится также на уровень взаимодействия таких крупных сфер творчества, как академическое и джазовое или эстрадное музицирование, рок-музыка. Ошеломляют «Контрасты», финальная часть Второго фортепианного концерта Р. Щедрина (1966) — там виртуозный суховато-механистичный «этюд» и лирическая додекафонная тема неоднократно прерываются джазовыми «импровизациями» инструментального трио. Концерт для двух оркестров Софии Губайдулиной — симфонического и эстрадного (1976) — благодаря рондальному принципу чередования обретает «демонстративный полистилевой облик, акцентирующий сущностный, принципиальный раскол между эстрадным и оперно-симфоническими типами музыкального мышления» [5, с. 134]. Попутно заметим, что полистилевые отношения в музыке давно вышли в область взаимодействия академического и массового пластов культуры, что всё более и более настойчиво осмысляет музыковедение [6; 7; 8].

Любопытно проявили себя по отношению к полистилисту *сложные* и *простые* формы. Как известно, для сопоставления разнородного (в том числе и жанрово) материала композиторами давно облюбована сложная форма. Однако,

как ни странно, отзывчивой на соотнесение далёких стилей оказалась форма простая. Таковая опробована Н. Мясковским в первой из шести пьес фортепианного цикла «Причуды» op. 25 (1917–1922). Форма пьесы трёхкомпонентна ($a-b-a'$), хотя, строго говоря, основательное завершение середины превращает её в простую двухчастную с добавочным проведением первого раздела ($a-b+a'$). Двухэлементная основа формы к тому же подкрепляется запевно-припевными соотношениями частей a и b .

Повторенный период первой части выдержан в духе архаичной фольклорной колыбельной песни с такими её атрибутами, как умеренный темп, приглушённая звучность, диатоничность, плагальность, спокойная однообразная ритмика, никнущий характер многократно повторяемой напевной интонации. Хотя в следующей части материал этой темы без труда узнаётся, здесь уже царят хроматика, резкие диссонансы, усугублённые низким регистром, более живая нюансировка динамики. Архаичности первой части явно отвечает новаторская смелость современной музыки, а стилевое сопоставление заставляет усматривать в пьесе признаки сложного (то есть основанного на контрасте) формообразования.

Безусловно, поставленные рядом фольклорное и профессиональное, старинное и современное контрастируют. Тем не менее невозможно не осознать, что этим Мясковский продолжает традиции, прочно укрепившиеся в русской композиторской школе при варьировании фольклорных или *quasi*-фольклорных мелодий, когда на каком-то этапе преобразования простая незамысловатая тема помещается в контекст изошрённых звучностей, порождённых совсем другой культурой (таков ход событий в ряде ва-

риационных опусов Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Лядова).

Храбрые стилевые броски совершает и Бронюс Кутавичюс в сочинении для двух фортепиано «Два коллажа» (1970), в частности в первой пьесе *Andante*. Пробраз её крайних разделов — менюэт эпохи классицизма. Несмотря на многие «достоверные» атрибуты старинного танца (чеканная трёхдольная метрика, закруглённые «галантные» фразы, изобилие распетых украшений в мелодии, ясный экспозиционный период), нетрудно догадаться: перед нами не тщательная копия музыки великих классиков, не стилизация. Метод композитора здесь сродни тому, как поступает с гайдновской музыкой в своей «Классической симфонии» С. Прокофьев: следуя избранному канону, композитор стремится одухотворить его дыханием современности. Так, Кутавичюс уже при первом появлении темы позволяет себе нарушить единую метрику, «растягивая» отдельные такты до 4/4, преодолеть мерное последование двутактовых фраз интенсивным секвенцированием, допускать небольшие гармонические «несоответствия». Впрочем, все эти «шероховатости» не в силах замуфлировать отчётливый жанрово-стилевой прототип.

Альтернатива музыкальной классике — пуантилистическая середина простой трёхчастной формы с разорванной на «кванты» звуковой тканью, хаотичной хроматикой, блужданиями по регистрам, потерей метрической пульсации и ритмического рельефа. Сопровождая этот материал ремарками *ppp* и *una corda*, композитор словно выводит его в иную, по сравнению с первой частью, плоскость мироощущения, ассоциирующуюся с потерей реалистического «осязания» жизни.

Сопоставление антиподов логично завершается репризированием первой темы, проводимой ещё более «материально», плотно и весомо. Репризный раздел, помимо завершения конструкции, осмыслен и драматургически: основная тема, звучавшая при первом появлении «близко к тексту», далее, при её последующем повторе, подвергшаяся хроматическим «искажениям», породившая (в середине) свою антитезу, в конце пьесы достигает апогея самоутверждения.

Примечательность *Andante* не исчерпывается тем, что автор прибегает к такому сильнодействующему средству, как полистилистика; она заключается и в том, что Кутавичюс использует её в форме, не предназначенной для серьёзных контрастов, а рассчитанной на длину, развитие, постепенное развёртывание художественного образа. Хотя и в предшествующие времена композиторы порой «испытывали» простую форму, поручая ей серьёзный жанровый и темповый контраст (скажем, лирическая «песня» и изящный «танец», сошедшие в маленькой репризной простой двухчастной композиции темы в Балладе *g moll* op. 24 Эдварда Грига), XX век доказал, что она выдерживает и значительно большее — стилевое дистанцирование образов. Правда, в случаях мощного действия контраста как драматургического принципа уже не простых, а сложных форм, и сохранения структурных признаков простых — приходится говорить фактически о промежуточной (между простыми и сложными) форме.

Как это ни покажется странным, полистилистика существенно преобразует и весьма осторожную в обращении с контрастом форму — *период*. Выясняется, что форма, обладающая таким ценным качеством, как единство, не чужда полисти-

листических влияний. Их предпосылкой в какой-то мере можно считать внутритематические контрасты, узаконенные ещё венскими классиками. Однако музыканты более поздних времён не пошли по линии стилевого усугубления классического внутритематического контраста и тем самым не довели до эклектического разрушения форму, предназначенную для репрезентации одного образа. Избежать этого позволило смещение контраста (теперь уже стилевого) на последнюю фазу пьесы, где в отношении сопоставления (противопоставления) вступают период и дополнение. Именно так поступил американский композитор Чарльз Айвз.

Фортепианный цикл «Карикатуры» (1906) задуман им как совмещение в каждой из пяти программных пьес двух каких-либо контрастных интонационных пластов. Автор нашёл верное средство сопоставить эстетические пристрастия и антипатии. Завершает цикл крошечная миниатюра «Плохие решения — и хорошее», в которой демонстрируется не только чувство юмора, но и эстетическая позиция Айвза.

В пьесе восхищает способ, которым композитору удалось добиться впечатляющего художественного результата. Тема-период — мастерски выполненное «упражнение» по гармонии с традиционным четырёхголосием, где голоса движутся плавно и логично, удовлетворяя ортодоксальным правилам соединения аккордов. Невозможно было бы сказать, что этот «сухой» экзерсис лишён дыхания подлинной музыкальной жизни — вереница отклонений, обозначивших терцовый тональный план, «модулирует» из «баховского» хорала в романтический стиль, затем в джаз.

К периоду единого строения, благополучно кадансирующему в главной тональ-

ности *C dur*, присоединяется дополнение, не столько укрепляющее тональность, сколько оппонирующее теме. Взрывная сила, захватив все регистры и полиритмично скоординировав шквал хроматизмов, отвергает чинное благообразие, кадансирует по-своему — решительно и дерзко. Получившаяся музыкальная форма неординарна. Функции её основного и дополняющего построений очерчены, однако выявлены двусмысленно: завершение слишком ярко и импульсивно для дополнения, но в то же время из-за малых размеров оно не рядоположено с экспонирующим фрагментом и не претендует на статус второй части. Проблематичность формы вполне можно было бы счесть её недостатком, однако именно такое композиционное решение оказалось оптимальным для художественной мысли, которой оно служит: показав традиционное и новаторское, архаичное и современное, «правильное» и отметающее любые нормы, композитор не делает собственного выбора и не выражает своего отношения к существующему, а предлагает совершить его слушателю, словно ставя перед ним знак вопроса.

Драматургия миниатюры Айвза родственна ходу событий в пьесе «Противоречие II» из «Детского альбома» (1960) эстонского композитора Эино Тамберга, правда, период структурирован в ней из трёх одинаковых по тематизму предложений. Генеральный контраст вновь отеснён в самый конец пьесы — джазовая моторика темы с остигантно пульсирующим басом отвергается величественным громогласным классическим кадансом-дополнением в неожиданной тональности *Es dur*, в чём можно усмотреть комический эффект (пример № 6).

Вряд ли правомерно считать случайностью то, что в обоих примерах конт-

Пример № 6

Э. Тамберг. Противоречие II, т. 9–14

Example No. 6

Eino Tamberg. *Contradiction II*, mm. 9–14



раст вынесен за пределы собственно периода. Форма, предназначенная для экспонирования художественного образа, к тому же лаконичная, мало располагает к внутренней дисгармонии, особенно стилевым «тектоническим сдвигам». Попытка «совместить несовместимое» в финалах обеих пьес рассчитана на конкретный индивидуальный замысел. Скорее всего, случаи использования полистилистики в форме периода немногочисленны.

Как ясно из предпринятого анализа, музыкальные формы с честью выдерживают натиск стилей. Однако несложно заметить, что не все: в предшествующем обзоре не называлась *сонатная форма*. Это не может не удивлять, ибо за ней стойко закрепился имидж носительницы контраста и даже конфликта образов, оформляемых во взаимоотношениях главной и побочной партий (хотя, как известно, ещё в пору её расцвета у венских классиков контраст такого «радиуса действия» не был обязательным). Естественно ожидание более смелой — стилевой — реализации такой драматургии. Практика же показывает, что композиторы не пошли по протоптанному пути и оценили другие потенциальные возможности сонатности. Так поступил Альфред Шнитке, построив свою каденцию к Скрипичному концерту Бетховена на музыке Бетховена, А. Берга, Д. Шостаковича, И. Брамса, Б. Бартока.

Концертная каденция, издавна позиционирующаяся как фантазийно-импровизационный антипод заданной и тщательно выстроенной сонатной форме, вполне естественно наполнилась свободным сосуществованием разностилевых тематических импульсов. Г. В. Григорьева справедливо отмечает: «Очевидно, что жанр каденции продолжает оставаться как нельзя более подходящим и для свободного полёта фантазии, и для воплощения постмодернистской эстетики с её всеохватностью стилей и жанров, непредсказуемостью контрастов» [9, с. 113]. Впрочем, опыт Шнитке отнюдь не сглаживает проблему некоторой «пассивности» сонатной формы к полистилевым контрастам.

Вне всякого сомнения, в связи с полистилевым наполнением музыкальной формы встают вопросы, к которым мы неоднократно приближались: как образуются многоликое целое, чем нейтрализуется и уравнивается большая дистанция между темами, каковы механизмы цементирования стилиевой «мозаики»?

Анализ показывает, что композиторская практика пользуется немалым арсеналом средств объединения, многие из которых вполне традиционны. Это чётко выстроенный *тональный план* — как, например, движущийся от D к T, обнаруженный в пьесе Э. Изай, о которой уже шла речь. Это *репризирование*, порождающее высокоорганизованную трёхчастность, — как в первом из «Двух коллажей» Б. Кутавичюса; в «Полифоническом танго» А. Шнитке для ансамбля инструменталистов (1979) с неожиданным появлением в центральном разделе старин-

ной солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка»; в № 11 «Скáчки» из балета «Анна Каренина» Р. Щедрина (1972), где контрастный по стилю бравурный марш духового оркестра «обрамляется» картиной происходящего на ипподроме и переживаемого героиней.

Эффективно и многократное репризирование, служащее рондальным остовом. К нему прибег Сергей Рахманинов в романсе «Письмо К. С. Станиславскому» (1908). Эта шуточная вокальная миниатюра написана на необычный текст — письмо самого Рахманинова. В нём композитор поздравляет великого режиссёра с десятилетием его детища — Московского Художественного театра, упоминая только что поставленный, программный для театра спектакль «Синяя птица» Морриса Метерлинка⁸. К здравнице естественно присоединяются и другие жанрово-стилевые компоненты. В конце первой строфы слова «Вы нашли “Синюю птицу”» озвучены игривой темой польки И. Саца, написанной к упомянутому спектаклю. Заимствованный фрагмент оттенён динамикой (*subito pp*), замедлением темпа, проникновенным вокальным произнесением текста, лёгким фортепианным туше. В конце второй строфы тема польки контрапунктирует с известным церковным приветствием «Многая лета!», уподобляясь праздничному маршу. После третьей строфы фортепианная кода с отголоском остроумного контрапункта завершает произведение. Помимо смысловых усилений, рефренная заимствованная тема ценна для свободно развёртывающейся строфической формы своей репризирующе-организующей функцией.

⁸ Торжественный гимн был, по словам адресата, «неподражаемо и грациозно» исполнен Ф. Шаляпиным.

Последняя по достоинству оценена многими композиторами. Велико её значение в первой части Пятнадцатой симфонии op. 141 Д. Шостаковича (1975) — в потоке «авторской» музыки с вклинивающимися цитатами из увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини. В «Рондо» — пятой части *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра (1977) А. Шнитке — рефренная тема, решённая в духе скрипичных концертов А. Вивальди или А. Корелли, в одном из эпизодов наталкивается на ироничное танго.

Порой необходимой оказывается энергия дополняющей музыкальной формы — *формы второго плана* (Вл. Протопопов). Таковая понадобилась Э. Изаи в Прелюдии из Второй скрипичной сонаты «Наваждение». Помимо рондального, здесь заметен ещё один принцип структурирования. Если принять во внимание, что тема песнопения *Dies irae* каждый раз появляется в новых фигурациях и стилевые модели Баха и Изаи при этом обновляют свой конкретный интонационный вид, то уместно отметить в пьесе действие вариационности.

О форме второго плана позаботился и Игорь Стравинский в средней, второй части Октета для духовых инструментов (1923). Тема вариаций менуэтна, грациозна, но по характеру мрачновата; при неоспоримых атрибутах классицизма, она далека от стилизации. В первой же вариации неоклассицизм темы исчезает, восстанавливаясь впоследствии во II, IV, V, VII вариациях (они и жанрово конкретизированы: соответственно, уличный марш, гротескный вальс, галоп, фугато). Манипуляции жанрово-стилевыми признаками (обозначенные далее буквами *b*, *c*, *d*, *e*) выстраиваются в следующую схему:

Т	I	II	III	IV	V	VI	VII
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>

Показательно, что пёстрый многожанровый и многостилевой материал сцеплен вариацией *a*, выполняющей роль рефрена в форме второго плана — рондо.

Вариационная форма, сама по себе обладающая не особенно прочной внутренней организацией, весьма расположена к кристаллизации вспомогательной структуры. О последней специально вынужден заботиться композитор, как это сделал, например, Р. Щедрин в Пассакалье, третьей части Первого фортепианного концерта (1954). Суровый архаичный напев, положенный в основу вариаций *basso ostinato*, развивается в двух направлениях: углубление исконно архаичных черт темы (в I, II, III, V, VI, VIII, IX вариациях) и её обогащение диссонантностью, «осовременивание» (в IV и кульминирующей VII вариациях). Образующиеся при этом арки и группы вариаций несут ростки иных, невариационных формообразующих принципов, основанных на репризности и особенно желанных в сфере полистилистики, ибо форма второго плана не только упорядочивает и недвусмысленно завершает вариационный ряд, но и конструктивными обручами противодействует центробежной направленности полистилистики.

Значимая объединяющая роль отведена в полистилевых композициях тематическим процессам, в частности обнаружению *интонационной близости* далёких тем. Старательную работу над тематизмом проделал, например, А. Шнитке в упоминавшейся уже каденции к Скрипичному концерту Бетховена, где тщательно отобрал интонационно родственные мотивы из известных скрипичных концертов разных авторов и

провёл мысль о преемственности идей великого классика.

Погасить чрезмерную самоценность стилей помогает *синтезирование* интонаций. В Пассакалье из Первого фортепианного концерта Щедрина последняя вариация кодового значения содержит контрапункт двух начал, воплощая идею неконфликтного сосуществования архаики (традиции) и современности (новаторства), актуальности культуры прошлого. Финальная вариация цикла «Три грации» С. Слонимского оказывается своего рода «общим знаменателем» предшествующих стиливых моделей, оформляя позицию автора как «всеприсутствие во времени» (А. Шнитке), провозглашая возможность взаимодействия, плюралистического единения всего, что накоплено музыкальной культурой. Танцевальная формула сицилианы сближает чередующиеся в Прелюдии *G dur* № 3 из Прелюдий и фуг Р. Щедрина неobarocko и авангард, несмотря на их явственную временную дистанцию.

Централизирующая формообразующая роль тематизма сказывается ещё и в том, что принцип стиливой множественности может работать в произведении *иерархично* (как указывалось ранее, в Прелюдии из Второй скрипичной сонаты Изаи стиливо контрастны темы и интонации внутри первой темы). Тем самым многоуровневая, системная полистилистика превращается в закономерный интегральный «стиль высшего порядка».

Итак, в ходе предпринятого исследования выяснилось, что полистилистика весьма продуктивна для музыкальной формы. Она, безусловно, углубляет контраст, то есть размежевание разделов, что неизбежно вызывает потребность в противодействии, в цементировании формы. Отсюда большее напряжение кардинальных энергий формы — движения и

торможения, активности и пассивности. С другой стороны, обладая склонностью к «деструктивности», она сама может нести организующее начало, выстраивая форму то ли векторно, то ли жёстко функционально, то ли иерархично. Неудивительно, что композиторы не отказывают себе в желании «протестировать» полистилистикой музыкальную форму «на прочность», причём делают это задолго до 70-х годов XX века, когда в музыкантском обиходе (благодаря композитору А. Шнитке), собственно, и появилось понятие полистилистики.

Разумеется, полистилистика осознаётся музыкантами как средство «сильно действующее» и применяется ими вовсе не ради бесстрашного или оригинального преобразования формы. Она призвана решать серьёзные художественные задачи. Практика показывает, что благодаря ей открываются возможности обозначения важных для произведения музыкальных фактов и событий («Письмо К. С. Станиславскому» Рахманинова), утверждения многообразия мира музыки (в «хоровах» оркестровых сюит Г. Ф. Телемана *G dur* с подзаголовком «Народы старинные и современные» TWV 55:G4 и *B dur* без подзаголовка TWV 55:B5 сошлись «Португальцы», «Москвичи», «Турки», «Швейцарцы»), портретирования конкретного человека (того или иного композитора), символизации, смыслового акцентирования эстетических приоритетов (рафинированная идеализация — неприятие) и концептуальных решений (дистанцированность внутреннего мира героини от светской жизни, олицетворяемой фрагментом из оперы Беллини в сцене «Итальянская опера» из балета «Анна Каренина» Щедрина), выявления авторского отношения к «происходящему» (восхищения, улыбки, иронии, фило-

софского всеохватного приятия бытия⁹), указания на историко-стилевые истоки современной музыки, воплощения скрытой или манифестированной программы (ход Истории музыки в цикле Кутавичюса), конструирования игровой ситуации («Токката-коллаж» Щедрина), выстра-

ивания крупной сцены в музыкально-театральном произведении («Скáчки» из балета «Анна Каренина» Щедрина). Есть основания предполагать, что формообразующий и образно-художественный потенциал полистилистики ещё отнюдь не исчерпан.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Субботин И. А. Полистилистика как принцип мышления в творчестве Владимира Мишле // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 1. С. 32–36. DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25853
2. Bashmakova N., Hudak K. The Principle of Polystylistics of Frank Angelis (on the Example of the “B. V. (Brel – Bach)” Suit) // Актуальні питання гуманітарних наук = Humanities Science Current Issues. 2020. Т. 1. Вип. 33. С. 4–7. DOI: 10.24919/2308-4863.1/33.215693
3. Афанасов О. Ю. Интерпретация творчества Шнитке в свете концепции Бахтина (по статье Гэвина Диксона «Полистилистика как диалог: интерпретация творчества Шнитке в свете концепции Бахтина») // Вестник КемГУКИ. 2020. № 52. С. 149–155. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-52-149-155
4. Стогний И. С. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 20–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
5. Коробейников С. С. Губайдулина и Танонов: В диалоге с музыкальной эстрадой // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 131–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031
6. Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
7. Преснякова И. А. «Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 34–42. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042
8. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
9. Григорьева Г. В. Бетховен — Шнитке: «полистилистическое поле» скрипичной каденции // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 108–119. DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03

⁹ «Я хотел показать разные явления, происходящие в разных точках и при этом объединить их», — так сформулировал замысел своей масштабной коллажной Симфонии Л. Берлио (Берлио Л. Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь» // Музыкальная жизнь. 1988. № 21. С. 27).

Информация об авторе:

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

References

1. Subbotin I. A. Polystylistics as a Principle of Thinking in the Works of Vladimir Mishle. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2018. No. 1, pp. 32–36. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2018.1.25853
2. Bashmakova N., Hudak K. The Principle of Polystylistics of Frank Angelis (on the Example of the “B. B. (Brel – Bach)” Suit). *Humanities Science Current Issues*. 2020. Vol. 1. Issue 33, pp. 4–7. DOI: 10.24919/2308-4863.1/33.215693
3. Afanasov O. Yu. Interpreting of Schnittke’s Artworks Through Bakhtin’s Concept (Under the Article by G. Dixon “Polystylism as Dialogue: Interpreting Schnittke Through Bakhtin”). *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2020. No. 52, pp. 149–155. (In Russ.) DOI: 10.31773/2078-1768-2020-52-149-155
4. Stogniy I. S. Chorale *Es Ist Genug*: from J. S. Bach to E. Denisov. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
5. Korobeinikov S. S. Gubaidulina and Tanonov: in Dialogue with Popmusic. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 131–143. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031
6. Lozovsky A. M. Some Aspects of Working with Classical Music in the Context of Jazz Compositions for Piano. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 3, pp. 24–31. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24
7. Presnyakova I. A. “Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the *Allegretto* from Beethoven’s *Seventh Symphony*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042
8. Stetsiuk B. Contemporary Piano Jazz: Typical Stylistics and Individual Representations. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 87–90. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
9. Grigoryeva G. Beethoven — Schnittke: “Polystylistic Field” of Violin Cadenza. *Journal of Moscow Conservatory*. 2018. No. 3 (34), pp. 108–119. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2018.34.3.03

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 29.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107



Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения

Екатерина Гурьевна Окунева

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

Аннотация. В статье изучается художественная концепция ряда опер Майкла Наймана и формирование их смыслового пространства в рамках имманентно музыкальной структуры текста. Отмечается, что сочинения композитора принадлежат к постминималистскому музыкальному театру и довольно часто основываются на документалистике. Несмотря на разнообразие затрагиваемых проблем — клонирование и научный расизм во «Встрече с Гойей», авторское право в «Письмах, загадках и исках», искажённое восприятие реальности в «Человеке, который принял свою жену за шляпу» и в «Любовь имеет значение», мировоззренческие различия в опере «Мужчина и мальчик: дада», — метатемой оперного творчества Наймана становится сама музыка и — шире — искусство и его преобразующая сила. В статье особое внимание уделяется работе композитора с «чужим» материалом. В качестве ведущего выделяется приём деконструкции, показывается, каким образом он способствует выявлению художественных смыслов. Так, свободная перекомбинация сегментов шумановской песни «Я не сержусь» приводит к эффекту «стирания» оригинала, раскрывая суть болезни профессора П. в «Человеке, который принял свою жену за шляпу». Вертикализация сегментов баховского хора в опере «Любовь имеет значение» олицетворяет невозможность выстраивания синтагматических связей в сознании Пэтси. Обработка моцартовского материала в «Письмах, загадках и исках» выявляет его внутреннее родство с минимализмом, благодаря чему проблема плагиата становится нерелевантной. Коллаж стилистически разнородного музыкального материала в опере «Мужчина и мальчик: дада» служит аналогом концепции *мерц*, разработанной художником Швиттерсом.

Ключевые слова: Майкл Найман, современный музыкальный театр, «Человек, который принял свою жену за шляпу», «Письма, загадки и иски», «Встреча с Гойей», «Мужчина и мальчик: дада», «Любовь имеет значение», деконструкция, остранение

Для цитирования: Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

Musical Theater

Original article

Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization

Ekaterina G. Okuneva

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

Abstract. The article makes a study of the artistic concept of several of Michael Nyman's operas and the formation of their semantic space within the immanent musical structure of the text. It is noted that the composer's works pertain to post-minimalist musical theater and are often based on documentary sources. Despite the variety of issues involved — cloning and scientific racism in *Facing Goya*, copyright issues in *Letters, Riddles and Writs*, a distorted perception of reality in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* and *Love Counts*, and differences of worldviews in the opera *Man and Boy: Dada*, — the metatheme of Nyman's opera work is music itself and, more broadly, art and its transformative power. The article pays special attention to the composer's work with “derived” material. The deconstruction technique is singled out as the leading artistic means, it is shown how it contributes to the identification of artistic meanings. Thus, the free recombination of the segments of Schumann's song *Ich grolle nicht* leads to the effect of “erasing” the original, revealing the essence of Professor P's illness in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. The verticalization of the segments of a chorale by Bach in the opera *Love Counts* embodies the impossibility of building syntagmatic connections in Patsy's mind. The elaboration of musical material by Mozart in *Letters, Riddles and Writs* reveals its inner kinship with minimalism, which makes the problem of plagiarism irrelevant. The collage of stylistically diverse musical material in the opera *Man and Boy: Dada* serves as an analogue of the concept *Merz*, developed by the artist Schwitters.

Keywords: Michael Nyman, modern musical theater, “The Man Who Mistook His Wife for a Hat”, “Letters, Riddles, and Writs”, “Facing Goya”, “Man and Boy: Dada”, “Love Counts”, deconstruction, defamiliarization

For citation: Okuneva E. G. Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 92–107. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

Творчество Майкла Наймана (Michael Nyman, р. 1944) — британского композитора, исполнителя и музыковеда — яркое и неоднозначное явление зарубежной музыкальной культуры второй половины XX — начала XXI века. Специфичность его стиля характеризует синтез академической музыки, минимализма

и поп-культуры, не всегда вызывающий положительную реакцию со стороны музыковедов. Так, Левон Акопян отмечает: «Методы, используемые Найманом для преодоления барьера между поп-культурой и академической музыкой, сближают его с Адамсом, но по сравнению с Найманом последний заметно масштабнее, раз-

нообразнее и в конечном счёте серьезнее»¹.

Существенную часть творческого наследия композитора составляют сочинения для музыкального театра. В период с 1986 по 2011 год Найман создал 8 опер², в которых его художественные и эстетические установки нашли наиболее убедительное воплощение. Хотя музыкально-театральные оперы композитора с успехом исполняются по всему миру, его оперное творчество до сих пор остаётся малоизученным. Зарубежные и отечественные музыковеды проявляют интерес преимущественно к первой опере Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу»³, уделяя меньше внимания остальным сочинениям⁴. В данной работе впервые предпринимается попытка взглянуть на оперное творчество композитора как на

целостный феномен, в связи с чем предлагается обозначить ключевые идеи его музыкально-театральных опер, определить жанровую специфику сочинений, выявить объединяющую их метатему, установить ведущие методы работы с музыкальным материалом, способствующие раскрытию смыслового пространства.

Смысловое пространство опер Наймана

По своей стилистической ориентации оперы Наймана примыкают к постминималистскому направлению музыкального театра, представленному такими крупными фигурами, как Джон Адамс, Стив Райх, Филипп Гласс. В их сочинениях, как правило, затрагиваются глобальные мировые проблемы, поднимаются актуальные вопросы социальной и политической жизни⁵,

¹ Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 372.

² *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* («Человек, который принял свою жену за шляпу», 1986), *Letters, Riddles, and Writs* («Письма, загадки и иски», 1991), *Noises, Sounds and Sweet Airs* («Шумы, звуки и сладкий воздух», 1993), *Facing Goya* («Встреча с Гойей», 2000), *Man and Boy: Dada* («Мужчина и мальчик: дада», 2003), *Love Counts* («Любовь имеет значение», 2005), *Sparkie: Cage and Beyond* («Спарки: Клетка и за её пределами», 2009), *Prologue to "Dido and Aeneas" by Henry Purcell* («Пролог к опере "Дидона и Эней" Генри Пёрселла», 2011).

³ См.: Avant-Rossi J. Michael Nyman: *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*: Thesis Master of Arts (Musicology). University of North Texas, 2008. 50 p.; Слепцова А. «Музыка — ваша жизнь»: о музыкальной поэтике оперы М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры: сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 11 октября 2019 года. Краснодар: Новация, 2019. С. 439–454.

⁴ См.: Слепцова А. А., Окунева Е. Г. Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: дада» // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 60–69; Окунева Е. Г., Слепцова А. А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2 (30). С. 17–39.

⁵ Например, сюжет оперы Адамса «Никсон в Китае» (1987) основывался на реальном визите президента США в Китай в 1972 году и дал возможность композитору исследовать формирование мифов в современной истории. В опере «Смерть Клинхоффера» (1991) нашли отражение трагические события 1985 года, обнажившие проблему арабо-израильского конфликта (в результате захвата палестинскими террористами круизного лайнера был убит прикованный к инвалидной коляске пассажир еврейско-американского происхождения Леон Клинхоффер). Опера «Доктор атомный» (2005) посвящалась жизни и деятельности Роберта Оппенгеймера, создателя атомной бомбы, и затрагивала вопросы личной ответственности учёных за изготовление оружия массового поражения.

что обусловило обращение указанных композиторов к документалистике [1; 2]. Включение элементов реальности свойственно и творческому методу Наймана, при этом его сочинения отличаются большей камерностью и, как следствие, особым вниманием к личности и человеческим взаимоотношениям⁶ [3].

Наиболее ярким воплощением тенденций документалистики у Наймана стала опера «Встреча с Гойей» (2000, либреттист Виктория Харди). В ней затрагивался широкий спектр проблем, охватывающий вопросы евгеники, физиогномики, геной инженерии, клонирования, научного расизма, коммерциализации научных изобретений, наконец моральной ответственности учёных за последствия своих открытий. Сюжетная канва вращалась вокруг реальной истории с пропажей черепа Гойи, выявленной в начале XX века при эксгумации останков художника с целью их перезахоронения. Действие оперы разворачивалось в трёх различных временных плоскостях — в краниометрической лаборатории XIX века, в одной из художественных галерей предвоенной Европы и в коммерческой биотехнологической лаборатории будущего, взломавшей геном человека и пытающейся клонировать Гойю

на основе его ДНК. В либретто оперы совмещались прошлое и настоящее, подлинные факты и вымысел⁷, художественный и исторический хронотоп. В тексте упоминалось множество известных исторических личностей — художников, скульпторов, архитекторов, политических и общественных деятелей, но прежде всего учёных (Поль Брока, Петрус Кампер, Макс Нордау, Фрэнсис Гальтон, Чезаре Ломброзо, Чарльз Дарвин), чей вклад в развитие наук о человеке подчас преступал этические нормы. Обратной стороной забот об улучшении человеческой природы становились расизм⁸ и попытки государства контролировать всякую деятельность (в конце II действия на сцене воспроизводились фашистские акции по сожжению «дегенеративного» искусства).

Нарратив оперы при этом приобретал довольно специфические черты. По сути, чётко выстроенной фабулы сочинение не имело, а представляло скорее хронику научных идей и их последствий для человечества и для искусства. Действующими лицами выступали учёные и искусствоведы, которые всё время дискутировали между собой, представляя полярные точки зрения. На сцене находился экран, на который проецировались офорты и

⁶ Количество действующих лиц в операх Наймана, как правило, ограничено тремя-четырьмя персонажами. В тех случаях, когда их оказывается больше, партии распределяются между главными исполнителями. Например, в опере «Мужчина и мальчик: дада» всех второстепенных персонажей (женщина в автобусе, кондуктор, работница музея, журналистка ВВС) «озвучивает» певица, играющая роль матери Майкла.

⁷ Центральным персонажем оперы являлась арт-банкирша. Одержимая поисками черепа Гойи, она путешествовала во времени и, в конце концов, встречалась с художником в будущем.

⁸ Так, антропометрические исследования привели Поля Брока к выводам об интеллектуальном превосходстве белой расы. Наблюдения Фрэнсиса Гальтона над психофизиологическими различиями людей не только сформировали теорию наследственных факторов, но и стимулировали идею контроля над рождаемостью у «неполноценных» популяций.

рисунки Гойи (преимущественно из серии «Бедствия войны» и «Капричос», но, кроме того, картины «Маха одетая» и «Маха обнажённая»), а также полотна иных мастеров («Витрувианский человек» Леонардо да Винчи, «Андромеда» Рубенса, «Рождение Венеры» Боттичелли, «Мадонна» Рафаэля, «Адам и Ева» Рембрандта и т. п.), побуждавшие к обсуждению эталонов человеческой красоты. Экранные изображения в одних случаях выступали иллюстрацией вербальных диспутов учёных, а в других — не имели прямой связи с событиями, происходившими на сцене. В последнем случае зрителям предоставлялась возможность самим выстраивать свободные ассоциации. Например, опера открывалась и завершалась знаменитым изображением «Тонушей собаки», созданным Гойей в «Доме глухого» в 1819–1823 годах. Загадочность этого сюжета породила множество искусствоведческих интерпретаций, которые сходились в том, что картина символизирует бесплодность любых поисков и тщетность сопротивления злым силам. В этом контексте обрамление оперы подобным изображением можно трактовать, с одной стороны, буквально — как увязание науки в зыбучих песках прогресса, а с другой, метафори-

чески — как предостережение. (Более подробно о функции экранных изображений в современной опере см. в статье Е. В. Кисеевой: [4].)

Опера Наймана в своём жанровом решении чем-то напоминала модернистский роман начала XX века (Т. Манн, Г. Брех, Р. Музиль, М. Пруст, У. Фолкнер и др.), насыщенный философскими размышлениями и отражавший идейную жизнь общества, кризис системы его ценностей, — роман, в котором постулировалась относительность истины и в котором повествование нередко опиралось на принцип «двойного видения» (У. Фолкнер). Не случайно Найман назвал своё сочинение «оперой идей».

Специфичность жанра обусловила стремление к деперсонализации. За исключением арт-банкирши и Гойи, действующие лица были лишены имён и, по большому счёту, индивидуальных характеристик⁹. Подобным образом Найман, очевидно, подчёркивал как абстрактность самих идей, так и «неодушевлённость» их носителей, создавая образ науки, которой движет идея прогресса и которой не ведомы этические сомнения и социальная ответственность¹⁰.

Не только документалистика, но и в каком-то смысле её интерпретация

⁹ Партии всех персонажей распределялись между пятью исполнителями — двумя сопрано, контральто, тенором и баритоном.

¹⁰ Тенденция деперсонализации нашла яркое воплощение и в опере «Шумы, звуки и сладкий воздух» (1993), написанной на текст пьесы Шекспира «Буря». В сочинении было задействовано три исполнителя — сопрано, альт и тенор. Найман особо подчёркивал, что их следует воспринимать как голоса, а не роли, поскольку они выполняют функцию носителей текста. В итоге каждый из персонажей на протяжении оперы постоянно менял тембровую характеристику, причём не только в рамках одной сцены, но и в пределах диалога или монолога. Гендерные различия игнорировались, голоса зачастую «раздваивались» (партию персонажа исполняли два или три певца одновременно). Необычность подобного решения, вероятно, исходила из стремления композитора создать особый звуковой ландшафт, обладающий магическими свойствами, некий аналог волшебного острова, полного «звуков — и шелеста, и шёпота, и пенья» (Шекспир).

составили основу телевизионной оперы «Письма, загадки и иски» (1991, либретто и постановка Джереми Ньюсона и Пэта Гэвина). Сочинение явилось частью проекта, приуроченного к 200-летней годовщине со дня смерти Моцарта¹¹. Его идея заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать, какие импульсы для вдохновения даёт музыка великого австрийца современным композиторам, а с другой — подчеркнуть неоднозначность восприятия и трактовки гениев в исторической перспективе. В связи с этим проект получил название *Not Mozart* («Не Моцарт»).

Текст телеоперы «Письма, загадки и иски» основывался на переписке Моцарта с отцом и на так называемых «карнавальных», или зороастрийских, загадках. Они были придуманы композитором в 1786 году во время венского карнавала и посланы Леопольду Моцарту на отдельном листе под заглавием «Выдерж-

ки из фрагментов Зороастра». Долгое время загадки считались утерянными, но в 1970 году были обнаружены в Берлинской государственной библиотеке¹². Загадки стали предметом специального изучения американского музыковеда Мейнарда Соломона, известного своим психоаналитическим подходом к интерпретации биографий известных музыкантов. В 1985 году в журнале *American Imago* была опубликована его статья, в которой загадки рассматривались в ракурсе непростых взаимоотношений Моцарта с отцом и трактовались как вызов авторитету последнего¹³. По мысли исследователя, композитор в силу эмоциональной привязанности всегда желал добиться одобрения Леопольда Моцарта¹⁴ (что было невозможно из-за испытываемой к славе сына зависти) и одновременно освободиться от постоянного контроля с его стороны. Двусмысленность загадок отражала эти неоднозначные

¹¹ Помимо Наймана, в проекте участвовали такие композиторы, как Джудит Уир, Луи Андриссен, Миша Менгельберг, Хайнц Карл Грубер и Матиас Рюэгг, и режиссёры Питер Гринуэй, Энтони Гарнер, Пэт Гэвин, Барри Гэвин, Джереми Ньюсон, Маргарет Уильямс, Эрнст Грандтис.

¹² Всего Моцартом было составлено 8 загадок. Две из них были замазаны чернилами Георгом Ниссеном, вторым мужем Констанции Моцарт. Причиной его поступка, вероятно, служило их содержимое, которое он счёл неприемлемым по цензурным соображениям. В своей опере Найман использовал две загадки. Их суть следующая: «1. Нас много сестёр; нам так же больно соединяться, как и разлучаться. Мы живём во дворце, но скорее зовём его тюрьмой, потому что мы надёжно заперты и должны работать, чтобы прокормить людей. Примечательно, что двери нам открывают довольно часто, и днём, и ночью, но мы всё равно не выходим, разве что когда нас вытаскивают силой. 2. Я — необычное существо; у меня нет ни души, ни тела; меня нельзя видеть, но можно слышать; я существую не для себя; только человек может даровать мне жизнь так часто, как он того пожелает, и моя жизнь коротка, потому что я умираю почти в тот же момент, когда рождаюсь. И вот, в соответствии с людским капризом, я могу жить и умирать несчётное количество раз за день. Тем, кто даёт мне жизнь, я ничего не делаю, а тех, ради кого я рождён, я оставляю с болезненными ощущениями на короткий срок моей жизни, пока я не уйду...». Текст загадок цит. по: Solomon M. Mozart's Zoroastran Riddles // *American Imago*. 1985. No. 42 (4). P. 350.

¹³ См.: Ibid. P. 345–369.

¹⁴ «Ваш покорнейший сын» или «Ваш послушнейший сын» — такими словами заканчивал Моцарт большинство своих писем к отцу. См.: Моцарт В. А. Полное собрание писем / пер. с нем., фр., англ., предисл. И. Алексеевой и др. М.: Междунар. отношения, 2006. 533 с.

чувства, а сами загадки были составлены якобы с целью свести счёты с отцом¹⁵. Найман не скрывал, что именно эта статья определила одну из ключевых идей оперы — исследование характера взаимоотношений Моцарта с отцом. Не случайно в телеопере появляются две знаковые фигуры — волшебник Зарастро и музыкальный критик и издатель Ганс Георг Негели, чьи лекции о музыке пользовались большой популярностью в XIX веке и который подверг Моцарта нещадной критике¹⁶. Оба символизировали разные ипостаси отца: один служил олицетворением верховного жреца, наставника, проводника в тайны музыкального искусства, учителя, каким, без сомнения, и был Леопольд Моцарт; второй воплощал в своём образе высокомерие, неодобрение, зависть и непонимание.

Помимо творческих и семейных взаимоотношений, представленных в психоаналитическом свете, в «Письмах, загадках и исках» затрагивались также вопросы авторского права, причём подавались они с изрядной долей иронии. В опере учинялся суд над композитором

Майклом Найманом¹⁷, которому предъявлялись обвинения в интеллектуальном воровстве. Пикантность ситуации усугублялась тем, что музыка всей оперы не являлась оригинальной, а представляла собой «переделку» моцартовских тем. Судебное разбирательство, как и его вердикт, оправдывающий устами Бетховена и Гайдна «сочинение в соответствии с избранными моделями», вероятно, были ответом Наймана на критику зарубежных музыковедов, называвших его собственный творческий метод «каннибализацией идиом XVII–XVIII веков» и считавших его композиторскую практику показателем «коммерческого оппортунизма»¹⁸.

Совмещение реальности и вымысла получило оригинальное преломление в опере «Мужчина и мальчик: дада» (2003, либреттист Майкл Хастингс), в которой показана история никогда не существовавшей дружбы между реальной личностью — немецким художником-дадаистом Куртом Швиттерсом (1887–1948) и английским мальчиком Майклом. Найман включил в сюжет автобиографические черты, поскольку импульсом

¹⁵ По мнению М. Соломона, моцартовские шарady принадлежали к традиции непристойных загадок. Ответом на первую загадку, которую Найман использовал в своей опере, являются зубы, однако её двусмысленность связана с тем, что в немецком языке “Zahn” (зуб) на жаргонном наречии означает также «цыпочка», поэтому здесь содержится намёк на бордель. Интересно, что сразу же после загадки в опере звучит песня, в которой Моцарт раскрывает отцу планы относительно женитьбы на Констанце. Найман трактует его желание в психоаналитическом ключе — как попытку вырваться из-под опеки Леопольда. Предположительное решение второй включённой в оперу загадки — звук. Её двойственный смысл обусловлен самим описанием разгадываемого объекта, которое в равной степени подходит и для запаха. В этом случае загадка приобретает юмористический оттенок из-за копрологических ассоциаций, что было весьма характерно для эпистолярия Моцарта. Найман, впрочем, соединяет текст данной загадки с отрывком из письма композитора, в котором тот предчувствует свою смерть.

¹⁶ Более подробно о критических взглядах Негели см.: Roner M. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020. 427 p.

¹⁷ Сам Найман появлялся в телеопере в образе придворного пианиста.

¹⁸ См.: Whittall A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999. P. 344.

к этому фантастическому диалогу послужила страсть обоих к коллекционированию лондонских автобусных билетов. Посетив выставку художника в Дюссельдорфе, Найман обнаружил, что многие его коллажи составлены из таких же билетов, которые он собирал в детстве.

В опере реальные факты из жизни Швиттерса перемешиваются с вымышленными. Художник пытается объяснить мальчику суть мерц-искусства. В ряд сцен Найман внёс фонетические стихотворения (*Sneeze Poem* и *Doodlebug Song*¹⁹), напоминающие об опытах заумной «звуковой поэзии» самого Швиттерса (например, «Посвящается Анне Блюме», «Соната в празвуках»). За образом матери мальчика также скрывается реальная фигура — Эдит Томас, спутница последних лет жизни художника, с которой он познакомился в Лондоне.

Фундамент художественной концепции оперы составил контраст принципиально разных способов миропостижения — хаотического (Швиттерс) и упорядоченного (Майкл и его мать), которым трудно сосуществовать друг с другом. В сочинении, помимо прочего, поднимались проблемы прерогативы искусства по-своему отражать мир, а также ответственности художника перед обществом. Очевидно, что это те же вопросы, которые вставали в «Письмах, загадках и исках» и «Встрече с Гойей», но поданы они теперь сквозь призму другого сюжета.

Своеобразная документальная основа определяла и содержание оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу» (1986), в которой раскрывалась история болезни одного из пациентов американского невролога Оливера Сакса. Эта

история была описана врачом в специальной книге, представлявшей необычные случаи из его клинической практики. Главный герой, профессор П., страдал от прогрессирующей формы зрительной агнозии, в результате чего постепенно лишался способности к опознаванию лиц и предметов, его образное мышление замещалось схематическим. Ориентироваться в реальности ему помогала музыка. Опера развёртывалась как серия диагностических тестов, позволявших доктору обнаружить неврологические патологии пациента.

Как ясно из этого, ещё далеко не полного, обзора, тематика опер Наймана концентрируется вокруг разнообразных проблем, при этом в художественных концепциях можно выявить некий глубокий слой, составляющий стержень смыслового содержания всех сочинений: композитор постоянно размышляет о значении искусства в жизни отдельного человека и общества в целом, о способах восприятия художественного творчества и роли автора в этом процессе. Весьма репрезентативным поэтому оказывается выбор героев: это либо реальные исторические личности — художники (Швиттерс в «Мужчина и мальчик: дада», Гойя в опере «Встреча с Гойей») и музыканты (Моцарт, Бетховен и Гайдн в «Письмах, загадках и исках»), либо люди, воспринимающие окружающий мир по-особенному. Последние, как правило, обладают какими-то отклонениями в восприятии реальности. Помимо профессора П., страдающего зрительной агнозией, к этой категории принадлежит и герой оперы «Любовь имеет значение» (2005) Пэтси Беар, профессиональный боксёр, кото-

¹⁹ «Чихающее стихотворение» и «Песня про самолёт-снаряд».

рый из-за многочисленных травм мозга лишён способности распознавать числа и считать. Имя протагониста оказывается символичным в первую очередь для англоязычного слушателя, так как оно сочетает в себе противоположные качества (*patsy* — простофиля, *bear* — медведь), выступающие характеристиками его внутреннего мира (простодушен, наивен, глуп) и внешнего облика (силён, живёт инстинктами).

Принципы музыкальной реализации художественных идей

Необычность состояния персонажей, как правило, становится стимулом для поиска разнообразных композиторских стратегий, которые смогли бы адекватно отразить специфичность восприятия ими реальности посредством музыки. Важное значение здесь приобретает излюбленная у Наймана работа с «чужим» материалом.

Так, интонационную основу оперы «Человек, который принял свою жену за шляпу» во многом определяют фрагменты песен Шумана²⁰. Деконструкция оригинала становится ключевым приёмом, позволяющим раскрыть перед слушателем мир болезни профессора П. во всей его очевидности. Так, сцена *The Solids* (Платоновы тела) из II акта целиком выстроена на основе начальных 9 тактов песни «Я не сержусь» (*Ich grolle nicht*). Найман разбил аккордовую последова-

тельность сопровождения на несколько сегментов, оформив их с новым метром, ритмом и придав каждому индивидуальный фактурный вид и инструментовку. С этими редуцированными элементами он работал в дальнейшем как с паттернами, повторяя их и свободно комбинируя между собой. В результате подобных манипуляций шумановский первоисточник утратил, по словам самого композитора, «репрезентативное качество»²¹, или, по более меткому выражению Пуйла ап Шона, трансформация материала привела к «стиранию идентичности» оригинала²². Деконструкция, таким образом, способствовала эффекту припоминания чего-то знакомого, что можно идентифицировать лишь по каким-то отдельным деталям.

Для того чтобы выразить драму профессора П. имманентно музыкальными средствами, Найман прибегнул и к другим приёмам. Так, музыкальным аналогом особенностей визуального восприятия героя, диагностика которых следовала принципу «узнавания» и «неузнавания», в опере стала последовательность мажорных аккордов: *C-Des-F-H-Es-A-Des-G-H*. В предисловии к партитуре Найман особо подчёркивал её схематичность. Действительно, цепочка основывалась на регулярном чередовании трезвучий, находящихся на расстоянии большой терции и тритона. Постоянная проекция этих связей,

²⁰ Материалом послужили три песни из цикла «Мирты» («Загадка», «Колыбельная песня горца», «Орешник»), три песни из цикла «Любовь поэта» («Я не сержусь», «Напевом скрипка чарует», «И розы, и лилии»), а также «Песня кузнеца» из цикла «Шесть стихотворений Николауса Ленау и Реквием».

²¹ См.: Nyman M. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat: Score*. London: Chester Music Limited, 1996. P. IV.

²² См.: Siôn P. ap. *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2007. P. 140.

очевидно, и придавала последовательности трафаретный характер. Её появление (точное или варьированное) ассоциировалось с тем, как видит мир профессор П. Для того чтобы разграничить восприятие искажённое (терцово-тритоное!) и реальное, Найман во всех остальных случаях использовал кварто-квинтовые связи аккордов (как правило, базирующиеся на функциональных оборотах тоники и доминанты). Эти цепочки как характерные идиомы классико-романтического стиля служили признаком «нормы» и олицетворяли мир таким, каким он предстаёт в глазах обычных людей. Свою стратегию Найман обозначил понятием *defamiliarization*, то есть остранение, при котором знакомый объект превращается в незнакомый.

Таким образом, трагедию визуального восприятия слушатель начинает постигать и на аудиальном уровне. Для Наймана возможность подобного постижения означала шаг навстречу слушательской аудитории, уставшей, по его мнению, от элитарной эстетики академической культуры.

К сходным методам композитор прибегнул и в опере «Любовь имеет значение». Ключевую роль в ней играли числа, что нашло отражение и в названии сочинения, двойственный смысл которого сложно адекватно перевести на русский язык: слово *counts* имеет как буквальное значение («считать»), так и переносное («значить»). Особенности восприятия Пэтси, не умеющего считать, Найман воплотил опять же посредством деконструкции заимствованного материала. На этот раз он обратился к четырёхголосным хоралам Баха из редакции Альберта Рименшайдера. Хорал № 5 *An Wasser flüssen Babylon* составил основу восьмой сцены, а хорал *Ein feste Burg ist unser Gott* в двух

вариантах гармонизации (№ 20 и № 250) определил музыкальное содержание десятой сцены. При этом в каждом случае Найман использовал разные репетитивные приёмы. В восьмой сцене он разбил первоисточник на двухтактовые фразы, распределив их между фортепиано, тремя струнными квартетами и квартетом духовых инструментов. Однако то, что в *An Wasser flüssen Babylon* звучало последовательно, теперь как бы спрессовывалось, потому что фразы вступали одновременно у всех обозначенных инструментальных групп. В десятой сцене Найман применил минималистский приём аддиции: баховские хоралы были разъяты им на отдельные аккорды и путём складывания (1, 1–2, 1–2–3 и т. д.) постепенно выстраивались в целостность. Разные методы репрезентации «чужого» материала выявляли особенности восприятия Пэтси и попытки учительницы математики Аврил обучить его счёту: фрагменты баховского хорала, представленные в вертикальном срезе, олицетворяли отсутствие синтагматических связей в сознании героя, тогда как аддитивный принцип символизировал попытку их формирования. Так же, как в опере «Человек, который принял свою жену за шляпу», драматургия здесь основывалась на процессе интeриоризации (ибо посредством музыки все внешние действия преобразовывались во внутренние), благодаря чему достигалась слушательская эмпатия: зритель словно бы проникал в ментальное пространство протагониста и начинал видеть окружающий мир его глазами.

Выбор заимствованного материала в обеих операх не был случайным. В «Человеке, который принял свою жену за шляпу» шумановский материал был «подсказан» литературным первоисточником. Правда, в рассказе Оливера Сакса

отсылка к Шуману давалась лишь как незначительная ремарка: «...я знал, что он любит Шумана»²³. Найман придал музыке композитора исключительную роль, наделив её способностью выступать «заменой утраченного зрительного познания»²⁴. Обращение к Баху в «Любовь имеет значение» было закономерным, поскольку с именем композитора и его музыкой связывалась числовая символика, основанная на принципах цифрового корня и гематрии. Отметим, что и либретто оперы, и её структура были насыщены разнообразной нумерологией. Так, два акта Найман разбил соответственно на 7²⁵ и 14 сцен. Эти числа отсылали в первую очередь к Баху, поскольку 14 соответствовало числовому символу его фамилии, а семёрка выступала для него сакральным библейским числом. Числовые принципы использовались Найманом и в представлении музыкального материала. Например, в шестой сцене, когда Аврил учила Пэтси считать десятки, герой перечислял цифры (10, 20, 40) нараспев. При этом количество нот в распеве соответствовало называемому числу. Ошибка вкрадывалась в число 20, на которое приходилось 29 нот. Однако цифровым корнем обоих выступала двойка ($2+0=2$; $2+9=11 \rightarrow 1+1=2$).

Целиком на заимствованном материале, как уже упоминалось, выстраивалась опера «Письма, загадки и иски». В частности, Найман использовал здесь фрагменты из струнных квартетов Моцарта К. 428, К. 465, из опер «Дон Жуан» и

«Волшебная флейта». «Переделка» моцартовских тем осуществлялась с чрезвычайной изобретательностью: сначала следовала препарация исходного материала — вычленились голоса фактуры, отдельные гармонические обороты, мотивы, — а затем осуществлялась его деконструкция — ускорялся или, наоборот, замедлялся темп, элементы сокращались, повторялись, по-новому комбинировались, трансформировались жанровые черты, изменялась фактура и инструментовка, так что оригинал приобретал совершенно иное звучание и смысл.

На самом деле в своей опере Найман играл со слушателем, предлагая разгадать то, что заимствуется и с какой целью присваивается. Анализ композиционной техники позволяет сделать вывод, что вмешательство в текст Моцарта было призвано, по верному замечанию Карло Ченчарелли, сблизить разные стилистические коды и представить (опять же иронично) великого венского композитора как предшественника минимализма. «Благодаря этим стилистическим конвергенциям, — замечает исследователь, — Найман предлагает идеальное родство между Моцартом и минимализмом, родство, основанное на совокупности эстетических признаков, таких как “простота”, “лёгкость” и “универсальность”. Эти маркеры, неявно опирающиеся на знакомые черты музыковедческих и популярных образов Моцарта, используются Найманом для превращения Моцарта в идеального сторонника своей

²³ См.: Сакс О. «Человек, который принял жену за шляпу» и другие истории из врачебной практики: роман / пер. с англ. Г. Хасина и Ю. Численко. СПб.: Science Press, 2005. С. 32.

²⁴ См.: Nyman M. Op. cit.

²⁵ В первом акте третья сцена разделена на две самостоятельных части — 3 и 3а, поэтому формальное обозначение сцен (6) не соответствует их реальному количеству (7).

антимодернистской программы...»²⁶, — программы, которая стремится нивелировать пропасть между академическим искусством и массовой культурой²⁷.

Отметим, в свою очередь, что действия композитора соответствуют духу моцартовских загадок, ибо ответы предполагают смысловую двойственность явлений, балансирующих между практикой плагиата и творческим переосмыслением «чужого», обусловленным желанием вступить в диалог с прошлым. Показательно, что именно в XX столетии понятие плагиата вообще утрачивает свой смысл. По мнению Андрея Денисова, обсуждавшего в одной из статей критерии плагиата в музыкальном искусстве, это связано, с одной стороны, с эстетическими установками постмодернистской культуры, ориентированной на использование готовых форм, а с другой стороны, с проблемой узнаваемости авторского стиля у тех композиторов, которые возводят «...непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием» [5, с. 45].

Заимствование является одним из ключевых принципов творческой работы Наймана, откровенно заявляющего: «Я не скрываю, что краду»²⁸. Но «чужое», по его собственному признанию, лишь дает импульс его воображению, ко-

торое начинает активно перерабатывать оригинал, вовлекаясь подчас в сложную интеллектуальную игру. В «Письмах, загадках и иском» Найман позволяет ощутить тонкую грань между плагиатом и творческим переосмыслением, когда в результате «перефразирования» моцартовской музыки его палимпсест вскрывает неожиданное заимствование со стороны Вагнера. Так, в песне, основанной на тексте письма Моцарта от 15 декабря 1781 года, в котором тот уведомляет отца о своём решении жениться на Констанце, совершенно безошибочно угадываются интонации лейтмотива томления из «Тристана и Изольды»²⁹. «Письма, загадки и иски» представляют, таким образом, своеобразный виртуальный диалог Наймана с традицией, помогающий ему в определённой мере утвердить свою собственную эстетическую позицию.

Не только «чужой» материал позволял Найману выявлять смысловое пространство. Этому могла способствовать и автореферентность. Особенно показательна в этом отношении четырёхактная опера «Встреча с Гойей». Её генеалогия восходила к нескольким музыкальным источникам: к видеофильму *The Kiss* («Поцелуй», 1985), созданному композитором в сотрудничестве с художником-фигуративистом Полом Ричардсом,

²⁶ См.: Cenciarelli C. The Case Against Nyman Revisited: “Affirmative” and “Critical” Evidence in Michael Nyman’s Appropriation of Mozart // *Radical in Musicology*. 2006. Vol. 1. URL: <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm> (accessed: 10.09.2023).

²⁷ Показательно, что на роль Моцарта в телевизионной опере «Письма, загадки и иски» была приглашена эстрадная немецкая певица Уте Лемпер, известная своими работами в мюзиклах «Кабаре» и «Чикаго» (постановки в Лондоне, Париже, Нью-Йорке).

²⁸ Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» / Беседу ведёт Дмитрий Ухов // *Искусство кино*. 1998. № 11. С. 62–65.

²⁹ Найман использует здесь фрагмент из II части моцартовского Квартета К. 428 (т. 15–17, 19–21). На связь этого отрывка с вагнеровским лейтмотивом указывал в своё время Г. Чичерин. См.: Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970. С. 195.

к одноактной опере *Vital Statistics*³⁰ («Демографическая статистика», 1987), к саундтреку из фильма Эндрю Никкола *Gattaca* («Гаттака», 1997). В упомянутых сочинениях затрагивались те же проблемы, что и в более поздней «Встрече с Гойей». Так, видеоклип «Поцелуй» предназначался для оперного певца Омара Эбрахима и французской эстрадной певицы Анны Пигаль. Текст их дуэта основывался на выдержках из книги Майкла Баксандалла «Живопись и опыт Италии XV века: исследование социальной истории изобразительного стиля»³¹, в которой на основе цитат известных художников прослеживалась мысль об отражении в чертах лица человека его характера и пороков. Ведущей темой «Демографической статистики» выступала та же идея соотношения интеллекта и темперамента человека с его внешними данными. В научно-фантастической картине «Гаттака»³² поднимались вопросы будущего генной инженерии, влияния генетики на судьбу человека посредством искусственной коррекции структуры ДНК.

Решение Наймана использовать во «Встрече с Гойей» музыкальный материал упомянутых сочинений можно считать в определённом смысле концептуальным: одно из центральных мест в опере, среди прочего, занимала тема клонирования, поэтому закономерно, что её музыкальным репрезентантом выступила вторичность

материала. Интересная интерпретация стратегий развития автореферентности была предложена исследователем Пуйлом ап Шоном, связавшим её с ключевыми идеями «Встречи с Гойей». Так, если в I акте заимствованные темы функционируют, по мнению музыковеда, как «...пояснительный “жест”, придающий произведению... генеалогическую глубину»³³, то во II они подвергаются фрагментации и преобразованию, выступая «музыкальным эквивалентом генной инженерии», а в III и большей части IV актов исчезают вовсе. Вторжение автореферентности в контексте оперы трактуется как нарушение её базового (оригинального) материала, обладающего собственной логикой развития, и, таким образом, равнозначно изменению последовательности ДНК посредством делеции, инверсии, дупликации или транслокации. Отсутствие заимствованных тем в дальнейшем течении сочинения фактически сигнализирует о произошедшем изменении музыкального «генома». Шон пронизательно замечает, что III и IV акты в содержательном плане отличаются наибольшей бесчеловечностью и рациональной циничностью. Возвращение автореферентного материала в самом конце оперы равносильно «отрезвлению» науки. «Как можно верить в то, что мы способны извлечь ген таланта?», — удивляется учёный-генетик в сцене 28³⁴, и его слова фактически

³⁰ Опера была исполнена в 1987 году в некоммерческом театре Donmar Warehouse, но получила негативные отзывы. Впоследствии Найман исключил её из списка своих сочинений.

³¹ См.: Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972. 165 p.

³² «Гаттакой» именовалась аэрокосмическая корпорация, в которой работал главный герой фильма Винсент Фримен. Её название комбинировалось из букв латинского алфавита, обозначавших входившие в состав ДНК нуклеотиды: гуанин (G), аденин (A), тимин (T) и цитозин (C).

³³ Siôn P. ap. Ibid. P. 209.

³⁴ Nyman M. *Facing Goya: Score*. London: Chester Music Limited, 2002. P. XXIX.

перекликаются с главной мыслью «Гаттаки»: «У человеческого духа нет гена».

Если рассматривать тематизм опер Наймана в целом, то можно отметить, что он (вне зависимости от того, на какой материал опирается композитор — на заимствованный или оригинальный) обладает некой общностью, обусловленной энергичной ритмической пульсацией, акцентирующей простейшие гармонические обороты. Несмотря на это, темы нередко наделяются яркими репрезентативными качествами, благодаря чему легко устанавливается их связь с тем или иным персонажем. Например, в опере «Мужчина и мальчик: дада» большая часть диалогов Курта и Майкла выстраивается на теме детской считалки. Её основу составляют взаимно симметричные диссонантные аккорды, движущиеся в ритме ♪♪♪♪ или ♪♪♪♪♪ . Найман, по сути, прибегает здесь к приёму жанрового обобщения, который позволяет ему выявить общность между мировоззрением ребёнка и инфантильным взглядом на мир художника-дадаиста. По мере развёртывания оперы тема детской считалки появляется всё реже (для сравнения: в I акте она звучит в шести сценах из девяти, а во II — в четырёх из десяти). Уменьшение её значимости становится показателем взросления Майкла и признаком перемен, произошедших в мировосприятии Курта³⁵.

Ярким контрастом к теме считалки выступает «британская» поп-тема, отсы-

лающая к синглу *Waterloo Road* британской рок-группы JASON CREST. Найман заимствует гармоническую последовательность из этой песни, соединяя её с новой мелодией, что, впрочем, не мешает опознать оригинал. Лёгкость и непринуждённость песни, более известной во французской версии Джо Дассена (*Les Champs-Élysées*), характеризует чувства, возникшие между Куртом и матерью мальчика.

В целом музыкальный материал оперы «Мужчина и мальчик: дада» отличается немалой стилистической разнородностью. В сочинении переплетаются элементы поп-культуры, джаза, детского фольклора, авангардно-экспрессионистских опытов (*Sneeze Poem* и *Doodlebug Song*). Все они сплавляются в рамках минималистской техники. Метод Наймана при этом вызывает ассоциации с приёмом коллажа в изобразительном искусстве, подразумевающим склеивание отличных по цвету и фактуре материалов. Хотя коллажное соединение стилистически контрастных тем характерно и для других музыкально-театральных опусов композитора, всё же в опере «Мужчина и мальчик: дада» оно служит дополнительным штрихом к портрету художника-дадаиста Швиттерса, составлявшего свои знаменитые «мерц-картины» из различного хлама — фрагментов газет и фотографий, билетов, проволоки и т. п.

Таким образом, художественные идеи и смыслы своих опер Найман

³⁵ Эпиграфом к партитуре Найман избрал стихотворение К. Швиттерса, написанное в 1947 году, незадолго до смерти: «Однажды / Ты вырастаешь / Но продолжаешь играть / В свои старые игрушки / Тебе нравятся ангелы / Как и прежде / И ты думаешь, что они — девочки / Красивые девочки / Ты думаешь, что они похожи на тебя / Когда ты был молод / Но ты стар, / Умираешь и холодеешь». Цит. по: Numan M. *Man and Boy: Dada: Vocal score*. London: Chester Music Limited, 2005. P. II. (Пунктуация в переводе соответствует оригиналу.)

стремится эксплицировать прежде всего посредством особых приёмов работы с музыкальным материалом (зачастую заимствованным). Сюжеты его сочинений неординарны и словно бы стимулируют композиторскую фантазию к поиску методов, способных раскрыть сущность этих идей в чисто звуковой форме. В подавляющем большинстве случаев именно трансформация заимствованного материала даёт возможность британскому мастеру сформировать смысловое пространство в постижимой и доступной форме. Музыкальный язык композитора лапидарен и прост, апеллирует к хорошо знакомым идиомам и не чуждается эклектичного синтеза классико-романтических штампов и элементов поп-культуры, благодаря чему слушатель способен опознать все стилистические коды и через них

воспринять идеи, заложенные в сочинении. Найман пытается найти музыкальные эквиваленты для, казалось бы, самых сложных феноменов: внемузыкальных способов восприятия — визуальных (зрительная агнозия профессора П., мерц-искусство Швиттерса) и логико-математических (проблемы распознавания чисел у Пэтси), — особенностей мировоззрения (инфантилизм Швиттерса), научных открытий (клонирование и генная инженерия во «Встрече с Гойей») и проч. И именно это позволяет считать, что метатемой его оперного творчества, как уже отмечалось, оказывается музыка, её прошлое и настоящее, способность вести диалог со слушателем, раскрывая перед ним как окружающий мир, так и внутренний мир другого человека в его сложности и многообразии, гармонии и противоречии.

Список источников

1. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036
2. Шорникова А. В. Художественное и документальное в современном музыкальном театре (на примере творчества Джона Адамса и Стива Райха) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 26–33. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14004
3. Шорникова А. В. Жанр камерной оперы в трактовке Майкла Наймана или история человека, который принял свою жену за шляпу // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 67–72. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-13010
4. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
5. Денисов А. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 41–46. DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

Информация об авторе:

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

References

1. Shornikova A. V. The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 27–36. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036
2. Shornikova A. V. Artistic and Documentary Practices in Contemporary Music Theatre (on the Example of John Adams and Steve Reich's Works). *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 26–33. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14004
3. Shornikova A. V. M. Nyman's Chamber Opera or the Story of the Man Who Mistook His Wife for a Hat. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 3, pp. 67–72. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-13010
4. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
5. Denisov A. Criteria of Plagiarism in Musical Art: Historical Aspect of the Problem. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 1, pp. 41–46. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 14.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023

Original article

УДК 782.6

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.108-127



"The Specter of Drama in the Specter of Another Drama": The Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino*

Anna G. Chupova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
schuvalova.anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>*

Abstract. The article explores the early opera by Salvatore Sciarrino, based on Henry James's novelette *The Aspern Papers*. Sciarrino's *Aspern* has aroused considerable interest both in the aspect of the transposition of James's prose into the musical sphere, and in terms of the formation of the poetics of musical theater and the principles of the composer's dramatic thinking. The experimental character of the singspiel (in the author's definition) was stipulated by the idea of representation as an act of composition. Rejecting the traditional format, Sciarrino and his co-author of the libretto Giorgio Marini created an intertextual connection between the novelette and the opera, having turned the reading of the text into an element of dramaturgy, along with other components — the singing, the music and the stage decorations. The protagonists of the story (the Narrator, Giuliana, Titta) dissolved in the recitations of various actors. The arias based on the texts of Lorenzo da Ponte from *Le Nozze de Figaro*, performed by one single singing protagonist, the Female Singer, offstage, created an ironic estrangement on the scenic (between the dramatic performance in spoken dialogues and the music) and the stylistic levels (between da Ponte's text and Sciarrino's music). The special optics of artistic imagination established this way, making it possible to view the one through the other, helped the "ghost" of Mozart, the musical equivalent of the "divine Aspern," appear. Mozart's "disturbing presence" also explains the unexpected genre-related definition given by the composer to his work. The singspiel becomes an object of anamorphosis, in which elements of the genre projected from the past acquire a strange oneiric form in the present.

Reflecting on Sciarrino's invitation to search for "music in the music and drama in the drama" in *Aspern*, the author of the article reveals the connections between the Italian maestro's opera and

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference "Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions," held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Anna G. Chupova, 2023

Piotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, set up by the palimpsest effect hidden in James' original text. An important connecting link between the two operas is the figure of Mozart as the ideal of "the Composer", who had managed to absorb and transform the traditions of different eras and national schools of composition. In this light, Sciarrino's *Aspern* becomes a musical metaphor of the search for and the finding of oneself in the "traces" of others.

Keywords: Salvatore Sciarrino, Henry James, Mozart's *Le Nozze de Figaro*, singspiel, palimpsest, anamorphosis

For citation: Chupova A. G. "The Specter of Drama in the Specter of Another Drama": The Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 108–127.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.108-127

Музыкальный театр

Научная статья

«Призрак драмы в призраке другой драмы»: анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» Сальваторе Шаррино**

Анна Гурьевна Чупова

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
schuvalova.anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>

Аннотация. В статье рассматривается ранняя опера Сальваторе Шаррино, основанная на повести Генри Джеймса «Письма Асперна». Данное сочинение вызывает интерес как в аспекте транспозиции джеймсовской прозы в музыкальную область, так и с точки зрения становления поэтики музыкального театра и принципов драматургического мышления композитора. Экспериментальный характер зингшпиля (в авторском определении) был обусловлен идеей представления как акта сочинения. Отказавшись от традиционного формата, Сальваторе Шаррино и его соавтор либретто Джорджио Марини создали интертекстуальную связь между новеллой и оперой, превратив чтение текста в элемент драматургии, наряду с другими компонентами — пением, музыкой и сценическими декорациями. Герои повести (Рассказчик, Джулиана, Титта) растворились в декламациях разных актёров. Арии на тексты Лоренцо да Понте из «Свадьбы Фигаро», исполняемые единственным поющим персонажем, Певицей, вне сцены, создали ироническое отчуждение на сценическом (между драматическим представлением в разговорных диалогах и музыкой) и стилистическом (между текстом Да Понте и музыкой Шаррино) уровнях. Установленная таким образом особая оптика художественного

** Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

воображения, позволяющая видеть одно сквозь другое, помогла появиться «призраку» Моцарта, музыкальному эквиваленту «божественного Асперна». «Тревожным присутствием» Моцарта объясняется и неожиданное жанровое определение, данное композитором своему сочинению. Зингшпиль становится объектом анаморфоза, при котором спроецированные из прошлого элементы жанра приобретают в настоящем странную онейрическую форму.

Размышляя над приглашением Шаррино искать в «Асперне» «музыку в музыке и драму в драме», автор статьи также раскрывает связи между оперой итальянского маэстро и «Пиковой дамой» П. И. Чайковского, заданные эффектом палимпсеста, спрятанном в оригинале Джеймса. Важным связующим звеном между двумя операми оказывается фигура Моцарта как некоего идеала Композитора, сумевшего впитать и преобразить традиции разных эпох и национальных композиторских школ. В этом свете «Асперн» Шаррино становится музыкальной метафорой поиска и обретения себя в «следах» других.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, Генри Джеймс, «Свадьба Фигаро» Моцарта, зингшпиль, палимпсест, анаморфоз

Для цитирования: Чупова А. Г. «Призрак драмы в призраке другой драмы»: анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 108–127. (На англ. яз.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.108-127

The writings of Henry James, an American experimental writer, critic, literary theorist, insufficiently estimated by his contemporaries, received broad recognition in the 20th century. James belongs to that set of writers whose works reveal themselves from new sides with time, discovering their inner connections with the cultural realities of various epochs. His experimental narrative technique, connected with a rejection of direct expression of an authorial position, forestalled many literary phenomena in the 20th century and was conducive to no small degree to the openness of his prose to new interpretations.

Whereas a large number of movie adaptations of James' prose testifies of the steadfast attention and interest towards the writer's prose, in regards to the musical "transposition" of his works there has arisen an ambiguous situation. In the second half

of the 20th century, over ten operas were staged based on the novels and novelettes by the American writer. A high start was given by the opera *The Turn of the Screw* by Benjamin Britten (1954), who also made another televised adaptation of James' work — *Owen Wingrave* in 1970. Prior to the early 1990s the musical Jamesiana was substantially enriched by the following new opera productions: *The Wings of the Dove* by Douglas Moore (1961), *The Voice of Ariadne* by Thea Musgrave (1973) (based on the short story *The Last of the Valerii*), *L'héritière* by Jean-Michel Damase (1974) and *Washington Square* by Thomas Pasatieri (1976), (the latter two based on the novel *Washington Square*), *Aspern* by Salvatore Sciarrino (1978), *The Aspern Papers* by Dominick Argento (1987), *The Aspern Papers* by Philip Hagemann (1987)¹ and *The Heiress* by Donald Hollier (1988). However,

¹ The premieres of Philip Hagemann's and Dominic Argento's operas through a remarkable coincidence took place in the same year and on the same day — on November 19, 1988, which, moreover, coincided with the hundredth anniversary of the publication of *The Aspern Papers*.

practically all of these compositions, with the exception of Britten's *The Turn of the Screw*, have remained unknown to the general audience of listeners.

***Aspern*: The Idea of an Opera as an Act of Composition**

Among the composers whose muse was inspired by James' prose, Salvatore Sciarrino stands out not only by his belonging to an "alien," cultural tradition not pertaining to the English language, but primarily because his stage version, unlike all those enumerated above, is not a melodrama or opera in a customary sense, i.e., it is a "drama in sounds."

Aspern became the composer's second² theatrical work. The composition combined in itself experimental motivation and, at the same time, an orientation of artistic-aesthetical concepts which shall receive subsequent development in many of Sciarrino's operas (for more detail about this see [1; 2; 3; 4]). The premiere of *Aspern* took place on June 8, 1978 at the *Teatro della Pergola* (Florence) as part of the 41st festival *Maggio Musicale Fiorentino*. The libretto was written by the director of the production Giorgio Marini with the active participation of Sciarrino himself. The authors based their libretto on the Italian translation of the original.

James' novelette recreates in an almost precise manner a real-life event recounted to the writer by Eugene Lee-Hamilton. A certain shipman, Silsbee, a great admirer of the writings of Percy Bysshe Shelley, finds out that Byron's former beloved, Mary Jane Clairmont lives in Florence, and that she has Shelley's and Byron's letters in her keeping. Wishing to obtain these letters for himself, Silsbee takes up his residence in the house where Miss Clairmont lives with her niece, a fifty-year-old old maid. Fearing that the old lady would die, Silsbee does not absent himself from the house, but when, finally, he departs for a short while, Miss Clairmont passes away. After returning to Italy, Silsbee turns to the niece, requesting her to give him the long-awaited letters, but the old maid sets up a condition: he would receive them only if he marries her.

Having preserved the narrative of the story he heard, James concentrated himself on the three main protagonists. In his story, the recountal is carried out in the voice of a nameless narrator, the old lady — Miss Bordereau — becomes the beloved of the brilliant American poet Aspern, while her niece receives the resonant name Tina.³ The storyline, possessing very little action and events as such, presents merely the formal shell, or even a framework beyond

² The first in a one-act opera *Amore e Psiche* (1973) with the libretto by Aurelia Pesa.

³ James initially gave his heroine the name Tita, but subsequently changed it to the more resonant name Tina (in translation from Latin the name means "strong," "steadfast"). Besides the musical allusions, the name is associated with the English word *tin*, which may refer not only to the type of metal, but also to "money, riches," and *tinting* — in the sense of coloration or efflorescence (let us compare this with the efflorescence of femininity of the heroine in the novelette). Sciarrino returned the previous name Tita, adding another t, thereby having Italianized the name. It is interesting to note that in this case it has preserved its musical associations (it suffices to remember the famous singer Titta Ruffo. Moreover, this name has brought in other allusions, since it stems from the word *baptistes*, which can be translated as "swim" or "immerse into water." Thereby, the name Titta becomes a "word play," referring to St. John the Baptist, who while performing the baptismal rites, immersed people into water, cleansing their souls in such a way. Once again, this accords with the "pure soul" and the naïveté of the heroine of the novelette.

which the themes important for James' writings are concealed. First of all, it is the question about the propriety of intrusion into an artist's private life. For the main protagonist, the poet's personal correspondence, as Mrs. Prest ironically observes, resembles "the answer to the riddle of the universe."⁴ The infatuation with memorabilia to the point of losing a sense of reality creates in the narrator's imagination all sorts of justifications of his actions based on the principle of absence of all restraint ("the end justifies the means"). On the other hand, the main protagonist's obsession with the letters is contrasted to the sincerity and purity of the feeling Tina experiences for the main hero. Love becomes another important theme of the novelette.

It should be noted that these themes receded into the background in Sciarrino's musical stage adaptation. On the forefront were the contemplations on the nature of the work of art. As Gianfranco Vinay observes, "A true answer to the search for the essence of art is not the historical reconstruction, but, according to James, the narrative itself. The narrative in action, during the process of its creation."⁵ Finally, the entire story recounted by the Narrator is conducive to the birth of the main text — the novelette itself. The composer was attracted by the idea of presentation as an act of composition: "*Aspern* is a stage-based story about writing,

the search for oneself, or the discovery of oneself, knowledge and identification, an interesting metaphor for the mechanism of language."⁶

The libretto written by Sciarrino and Marini presents not a drama played out by personages, not a transposition of the novelette to the conditions of the stage, where each of the protagonists receives his or her text, but a narration in the direct sense, a *story* torn apart into fragments that are read by three actors. The expounding of the plotline in the story leads to a *reflected* type of eventfulness, which would become the characteristic feature of Sciarrino's musical theater. At the same time, each of the actors performs several roles at once:

Girl-actress	JULIANA BORDEREAU and Titta's double and the narrator's double and the female companion and the hermaphrodite
The Actress	TITTA BORDEREAU and the narrator's double
The Actor	THE NARRATOR

The real protagonists (the narrator, Juliana and Titta) become eliminated or, to be precise, atomized and dispersed in the declamations of various actors. Such kind of symbolic diffraction, which encumbers the precise identification of the protagonists, is directed at the imaginations of the listeners

⁴ Here and onwards the quotations are taken from: James, Henry. *The Aspern Papers*. URL: <http://public-library.uk/ebooks/12/19.pdf> (accessed: 25.09.2023).

⁵ Vinay G. *Aspern e i fantasmi dell'immaginazione. Aspern. Singspiel in due atti libretto di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino musica di Salvatore Sciarrino. La Fenice prima dell'Opera 2012–2013*. 6. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2013. P. 12.

⁶ Vinay G. *La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia. Omaggio a Salvatore Sciarrino*. A cura di Enzo Restagno. Torino: Settembre Musica, 2002. P. 49.

and viewers and in a certain sense became relevant to James' principle of "multi-subject consciousness" connected with the embodiment of several points of view in one and the same phenomenon.

The text of the libretto preserves the succession of the events of the novelette, but it becomes difficult to follow them, if one does not know James' original text. Thereby, the creators of the production set up an intertextual connection between

the novelette and the opera, transforming the reading of the text into an element of dramaturgy, along with the other components — the singing, the music and the elements of stage decoration.

The "Specter" of Mozart

In addition to James' text, the libretto incorporates poetical fragments belonging to Lorenzo da Ponte. They are the famous arias from Mozart's *Le nozze de Figaro* (see Table 1).

Table 1. Salvatore Sciarrino. *Aspern*. The Construction, a Brief Summary of the Individual Scenes, and the Numbers Containing Texts by Lorenzo da Ponte

ATTO PRIMO	FIRST ACT	Summaries of the Scenes	Fragments of Texts by Lorenzo da Ponte from the Opera <i>Le Nozze de Figaro</i>
№ 1 Ouverture	No. 1 Overture		
№ 2 Prologo o scena della lettera	No. 2 Prologue or Scene with the Letter	The narrator contemplates about the strangeness of the fact that in the search for materials for Aspern's biography Juliana Bordereau was forgotten by him.	
№ 3 Scena delle porte	No. 3 Scene of the Door	The narrator converses with Titta (and her double) about the garden and asks him to rent his rooms to her.	
№ 4 Scena della sedia	No. 4 Scene of the Chair	The first meeting of the narrator with Juliana. The agreement about the amount of rent.	Figaro's Aria <i>Aprite un po' quegli occhi</i>
№ 5 Scena della stanza vuota	No. 5 Scene of the Empty Room	Titta's and the narrator's passing through the empty rooms and conversation.	
№ 6 Scena del denaro	No. 6 Scene of the Money	The narrator brings the money for the rent and passes them on to Titta.	
№ 7 Scena degli specchi	No. 7 Scene of the Mirrors	The narrator cannot meet with the owners of the house for a lengthy period of time and ponders upon what they do together week after week and year after year.	

№ 8 Ancora una scena degli specchi o delle apparizioni	No. 8 Another Scene of Mirrors or Ghosts	The narrator imagines that Aspern's specter is consoling him. He thinks that his observation of Miss Bordereau's door resembles a hypnotic experiment. He decides to storm the citadel of the owners with lilies and roses.	
№ 9 Scena del giardino	No. 9 Scene in the Garden	The narrator sits in the garden and looks over Juliana's windows, which seem to him to resemble closed eyes.	Susanna's Aria <i>Deh, vieni, non tardar o gioia bella</i>
№ 10 Scena rituale e scena della vestizione	No. 10 Ritual Scene and Scene of Clothing	The hero makes guesses about the details of "considering how little satisfaction I got from it at first it is remarkable that I should not have grown more tired of wondering what mystic rites of ennui the Misses Bordereau celebrated in their darkened rooms...", and conjectures about Juliana's origins and her relationship with Aspern.	Figaro's Aria <i>Aprite un po' quegli occhi</i>
№ 11 Altra scena della vestizione	No. 11 other Scene of Clothing	The second meeting with the hero with Juliana, who suggests him to go with Titta for a walk around Venice.	
ATTO SECONDO	SECOND ACT		
№ 12 Finisce la scena della piazza	No. 12 Conclusive Scene at the Plaza	During the walk the narrator and Titta converse about Aspern and his letters.	
№ 13 Scena del ritrattino	No. 13 Scene with the Portrait	The hero's third meeting with Juliana. She shows him Aspern's portrait.	
№ 14 Intermezzo in rosso	No. 14 Intermezzo in Red	Titta in a red dress and with a bouquet of red roses silently walks across the stage without music.	
№ 15 Scena del furto, o, meglio, del tentativo	No. 15 Scene of the Theft or, rather, the attempt of it	The narrator comes to Juliana's room at night and tries to open the writing desk, but sees the standing Juliana, who, having hissed "Ah, you publishing scoundrel!", falls dead into Titta's arms.	Figaro's Aria <i>Non più andrai, farfallone amoroso</i>
№ 16 Scena del tè	No. 16 Tea Scene	The narrator's conversation with Titta after Juliana's death. Titta makes a hint that she would give the letters if the narrator marries her.	

№ 17 Congedo	No. 17 Parting	The narrator's last meeting with Titta, when she informs him that she burned the letters.	Cherubino's Arietta <i>Non so più cosa son, cosa faccio</i>
№ 18 Epilogo	No. 18 Epilogue	Titta leaves. The hero tells that Aspern's portrait is hanging over his desk and "When I look at it my chagrin at the loss of the letters becomes almost intolerable."	

The interpolation of Da Ponte's verses has become a peculiar creative transposition of James' references to Shakespeare. In reality, in *The Aspern Papers*, time and again, there are allusions to the plays *Romeo and Juliet*, *Twelfth Night*, and *The Merchant of Venice*. The quotations from Da Ponte in the opera's libretto, while fulfilling the same function of ironic commentary as the references to Shakespeare in James' prose, substantially expands the region of the text's estrangement from the inseparable music of Mozart, since their quotation by no means entails quotations of the music, but merely creates a repercussion, "the specter of Mozart," which, according to Sciarrino, arouses "the vinegary smile of all the arias."⁷

The fragments of the text of Figaro's Aria *Aprite un po' quegli occhi*, in which he exposes female guile, reveal the scene of the narrator's first meeting with Juliana (No. 4). The functions of the artists in this part of the scene are varied. The actor taking on the role of the narrator reads a text in which the hero remembers how he saw for the first time "Aspen's old muse" and describes the succession of his feelings, while the girl turns directly to the narrator from Juliana's name. Thereby, a temporal distance occurs between the protagonists (he is living in the present,

the time of the occurred events, while she is in the past, the time of the reconstructed events, or the other way around) accentuated by their location: the hero is present on the stage, as is Juliana, but at the same time she remains invisible. Everything which pertains to the space of James' homo-diegetic narration is merely read aloud, not sung: divided functionally in time and space, the protagonists, nonetheless, unite together as the result of the unity of the artistic-scenic manifestation. The aria to Figaro's words, performed by the singer *offstage*, creates a new dimension existing in a tangential connection with James' narrative. The estrangement is generated both on the scenic level (between the dramatic performance in the speech dialogues and the sounding aria) and the stylistic level (between da Ponte's text and Sciarrino's music). According to the composer, this was done for the establishment of "another point of view from which we look at the moment at an extremely familiar thing,"⁸ in other words, a special kind of "optics" of artistic imagination making it possible to see one through the other. The timbral aura of the number is extremely light, differentiates into distinct areas of sound among which our attention is aroused by chromatic passages played by the flute,

⁷ Aspern: libretto e guida all'opera a cura di Emanuele Bonomi. *Aspern. Singspiel...* P. 44.

⁸ Ibid.

arousing associations with a soft breath of the wind which raises the dust in an empty space. In the fragments of the bel canto it is not possible to listen clearly, but only to sense the echoes of the music of the “divine Mozart”⁹ — in the grace notes and the trills of the vocal line, the harsh leaps on broad intervals, but, first of all, in the contours of the formal structure: the repeated motive sounded upon the enumeration of epithets with which Figaro endows the “civette che allettano” [“treacherous seductresses”] in both Mozart’s and Sciarrino’s music pours out into triplet-based sputter (see Examples No. 1 a, b).

The fivefold repetition of the word *losa* configures an ironic and simultaneously a comic juncture. Comical, because the effect of stutter occurs, similar to a “cracked record,” and ironic — because this effect

is extrapolated into manifold cadences asserting the concluding tonic degree in 18th century arias (including the aria by Mozart we are referring to).

Fragments of the texts of the selfsame aria are also inserted in the form counterpoint into the Ritual Scene and the Scene of Clothing (No. 10), wherein the hero lends himself to fancies in relation to Juliana Bordereau’s origins and her behavior in her youth. The aroma of “reckless passion,” as termed by James, lingering around her name, causes the narrator to have doubts regarding the correspondence of Aspern’s muse to “the ideal of a respectable young person in general,” to which da Ponte’s text is even more conducive. Thereby, the scenic situation of clothing (Titta puts on Juliana’s dress on her, as if she were a doll) is situated in an ironic contrast with the unclenching of

Example No. 1 a

Mozart. The Opera *Le Nozze de Figaro*.
Act IV. Figaro’s Aria, Fragment

son ro - se spi - no-se, son vol - pi vez - zo-se, son or - se be - ni-gne, co-lom - be ma -
li-gne, ma-e-stre d'ing an-ni a-mi-che d'af - fah-ni, che fin-go-no, men-to-no,a-mo-re non sen-ton, non sen-ton pie - ta,

Example No. 1 b

Salvatore Sciarrino. The Opera *Aspern*.
Act I, No. 4 The Scene with the Chair

Co - - - lo - mbe ma - li - gne Ma - e - - stre d'in gan - ni A -
mi - - - - - che d'a - ffan - ni che fin - go - no
me - nto - noA - mo - re non se - nton non sen - ton pie - ta.

the *civetta che alletta* (“charming owl”), which in its turn resonates with the old woman’s greed. The time of action — nighttime — induces the composer to bring in musical allusions of a different type. The

musical model, according to Sciarrino, is served by the orchestral introduction to the third act of Verdi’s *Aida*. The oppositely directed *arpeggiato* of the strings, derived from the previous scene in the garden, comprises a mysterious background on which the

⁹ A deliberate play of words. The music of the “divine Mozart” is never quoted in Sciarrino’s opera, just as the poems of “the divine Aspern” are absent from the pages of James’ novelette.

trills of two flutes overlay, imitating the sound of crickets, and the sound of the steel sheet, depicting, according to Emanuele Bonomi,¹⁰ a torrid desert wind.

The text of Susanna's aria *Deh, vieni, non tardar o gioia bella* is brought into the Scene in the Garden (No. 9), thereby forming parallels with the place (the garden) and the time (the evening), as well as the emotional state — longing in expectation of a meeting. It is true, however, that the object of the narrator's sighing is the deceased writer and his correspondence. The closed window of the old maids is imagined by him to be a citadel that he would storm with lilies and roses, "under the powerful pressure of fragrance" (as James writes: "I would batter the old women with lilies — I would bombard their citadel with roses. Their door would have to yield to the pressure, when a mountain of carnations were piled up against it.") We should not forget, however, that in Mozart's opera the situation of the "laureation with roses" is connected with a deception: Susanna, in order to tease Figaro, pretends that she is waiting for her lover. The ironic *modus* emerges not only as the result of a direct juxtaposition of the "objects" of love, but also because of the pretended commonness in the means of achieving the goal: pretending to be in love with the Count, Susanna wishes to punish Figaro for his jealousy, because she loves him sincerely; at the same time, the narrator pretends to be someone other than what he is in reality, and for the time being also conceals his true feelings, in order to possess the object of his desire — namely, Aspern's papers. The motive of

deception and delusion, just as in the case of Figaro's aria in No. 4 and No. 10, departs for an "undercurrent." Once again, without resorting to direct quotation of Mozart's music, Sciarrino makes use of such means due to which the model is perceived very vaguely — in the tempo and rhythm of the Sicilianian of the illusive melody dissolving in the flute trills. This cantilena stratum is juxtaposed by the soprano and the harpsichord, the musical figures of which comprise the overall design in the process of dispersion of the sound material.

The Scene of the Theft (No. 15) and the fragment of the text of Figaro's Aria *Non più andrai, farfallone amoroso* are in a correlation of a direct analogy. The insertion is made in the culminating moment, when the narrator, as well as Titta and Juliana as his doubles describe Juliana's unusual eyes flashing with anger, she having discovered the hero at his attempt to steal the letters. The irony is present not only in the comparison of the beautiful women whose peace is disturbed by Cherubino and the old maids disquieted by the hero of James' novelette. After all, we do remember that Cherubino in his pubertal period was aroused even by Marcelina, whom it is difficult to categorize as a beauty, she rather pertains to the cohort of old maids. In the context of the scene, the diminutive-affectionate addresses, such as *Narcisetto, Adoncino d'amor* (little Narcissus, little Adonis in love), rendering a pejorative tone and standing on a par with the epithet "Ah, you publishing scoundrel!"¹¹, unmask the hero's comic self-identification with Aspern, including his attempts "...to relive vicariously the tenuous legend

¹⁰ Aspern: libretto e guida...

¹¹ In James' original text "publishing scoundrel," and in the libretto of *Aspern* — "furfante d'un publicista."

of an American Don Juan,”¹² stipulated by a dissociation of feelings.¹³ Unlike the previous insertions of da Ponte’s texts, in this case Mozart’s “spirit” is perceived to the greatest degree because of the preservation of the rhythmic and melodic contours, albeit, deformed by lengthy pauses and broad leaps. This allusion is heard the brightest of all in the phrase indicated above (see Example No. 2 a, b).

Example No. 2 a Mozart. The Opera *Le Nozze de Figaro*. Act I. Figaro’s Aria



Example No. 2 b Salvatore Sciarrino. The Opera *Aspern*. Act II, No. 15 The Scene of the Theft



The sound background creates a suspenseful atmosphere bordering on hallucinatory effects, wherein the physical sounds of reality (the ticking of the clock, the night rustling and scraping noises, the roaring of the wind in empty rooms) are transformed into something threatening and are presented as the result of the perceptions of the referent, whose feelings are exacerbated to an extreme.

The final fragment of da Ponte’s text derived from Cherubino’s Aria *Non so più cosa son, cosa faccio*, is relayed to the end of the story, to the Scene of Parting, (No. 17), emphasizing the change of the

hero’s feelings, as the result of which he sees Titta as “angelic” (“She stood in the middle of the room with a face of mildness bent upon me, and her look of forgiveness, of absolution, made her angelic”) and is ready to propose to her. The “fetishized Eros (i.e., the letters) cause him to lose his head, similar to Cherubino — the genuine Eros” — as Gianfranco Vinay observes.¹⁴ Just as in the previous cases, without engaging in direct quotation, Sciarrino established so called “trace structures” (to use the term introduced by Irina Stogniy in an article touching upon issues of the expressive possibilities of secondary meanings in music [5, p. 83]) —

recreates the tempo and the texture of the initial model, albeit, Mozart’s airiness gives way to a certain heaviness, almost “tongue” created by the downbeat strikes

on the timpani and the ostinato repetitions of the figures in the string instruments.

The “specter of Mozart” is clearly perceptible in the Overture opening *Aspern*, about which the composer spoke directly that it synthesizes Mozart’s overture. “It is not in vain that it was a work of the utmost compositional difficulty,” Sciarrino noted in the annotation to his opera, “in reality, it is very difficult not to lapse into extremities and not to lose one’s taste upon such operations.”¹⁵ By preserving the tempo and the stroke technique (tremolo), artfully deforming Mozart’s melodic-rhythmical formulas, making use of the favorite acoustic

¹² Stein W. B. The Aspern Papers: A Comedy of Masks. *Nineteenth-Century Fiction*. 1959. Vol. 14, No. 2. P. 175.

¹³ See how this idea is disclosed in W.B. Stein’s article: Stein W. B. Op. cit.

¹⁴ Vinay G. *Aspern e i fantasmi...* P. 16.

¹⁵ *Aspern: libretto e guida...* P. 44.

effects achieved by the overtone arpeggios of the viola and the cello, Sciarrino achieves what James labeled as “repercussions of echoes.” In the first theme the listener clearly traces out the primary theme group of Mozart’s overture (see Example No. 3).

The second section of the overture *Aspern*, opening up with noisy flutter-tonguing of the alto flute, subsequently joined by the standard flute, also arouses allusions to the corresponding fragment of Mozart’s introduction to *Le Nozze de Figaro* (mm. 35–40), wherein the powerful tutti chords are juxtaposed with the descending violin passages played at the dynamic mark of *p* (Example No. 4).

But, perhaps, the most interesting sound transformation occurs beginning from the subsidiary theme group of Mozart’s overture. In the original version, it has a peculiar orchestral presentation upon which the fragments of the theme are performed by different instruments. The second violins and the violas begin at an interval of a third, but upon the entry of the first violins they switch to the function of the harmonic background. The first violins pass the melody on to two oboes, and those, in their turn — to two flutes. Sciarrino leaves

in a very precise way the melodic contours of Mozart’s theme, assigning the performance of it to two flutes as flageolet harmonic trills (with an almost ultrasound effect), the counterpoint to which is formed by repeated figures in the harpsichord part adorned with mordents (Example No. 5).

The correlation of the text and the music, including the vocal element, is regulated in *Aspern* by the processes of convergence and divergence. The rather small-sized orchestra, or, to be precise, chamber ensemble involved

Example No. 3

Salvatore Sciarrino. The Opera *Aspern*. Overture, mm. 1–6

Example No. 4

Salvatore Sciarrino. The Opera *Aspern*. Overture, mm. 17–23

Example No. 5

Salvatore Sciarrino. The Opera *Aspern*. Overture, mm. 26–31

consists of two flutists (who alternate between playing piccolos, flutes, alto flutes and bass flutes), a harpsichordist, a violist (whose instrument is tuned a whole tone higher), a cellist and a percussionist who plays on several instruments: a large timpani, on which occasionally an overturned plate is placed, a steel sheet 0.6 millimeters wide and a large foliated bell made of unprocessed yellow metal. The only singing character, indicated in the libretto as SINGER (soprano) — and the only character in the entire opera identical to herself, — with the exception of two numbers, is situated offstage, within the instrumental ensemble, which during the premiere at the *Teatro della Pergola* was situated not in the orchestral pit, but in the royal box. The intentional remote location of the musicians from the stage, along with the references to “what is known to everybody,” generates that which the composer calls the “disturbing presence.” In his annotation, Sciarrino clarified: “...the music in *Aspern* exists only as a ‘presence,’ similar to any actor or scenic object; ‘disturbing’ as in view of the rejection of those who performs

the music, and because of the negation of the visibility of their location in the theater. And this means of existence of the music, that has already become characteristic for the composer [i.e., for Sciarrino. — *A. Ch.*], embodies the disclosure of the primary aspect and the primary function of the entire music.”¹⁶ The dialectic connection of the music with the text and the action is carried out by diverse means to which the composer himself turns his attention: from illustrating to parallelism, from contrast to “estranged indifference” (i.e., pure overlapping).¹⁷

A Mirror Labyrinth

Henry James’ prose turned out to be fertile ground for the realization of Sciarrino’s artistic-aesthetic concepts, which subsequently became important elements of the poetics of his musical theater. It is referred to the concepts of the double, the mirror (the reflection), illusion (dream visions, raving), the invisible (the concealed), emptiness and anamorphosis. Almost all of these aspects may be discovered in the very first lines of the opera’s prologue (see Table 2):

Table 2. Salvatore Sciarrino. *Aspern*. Libretto of Opera (Fragment)

NARRATORE	NARRATOR
Strano, certamente, oltre ogni stranezza, (<i>Pausa, senza musica</i>) che nell’inseguire tracce su tracce (<i>Pausa, senza musica</i>) ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere, meri echi di echi, e mai (<i>Pausa, senza musica</i>) nella sola testimone che aveva indugiato sin dentro il nostro tempo. (<i>Pausa, ma continua la musica</i>) ¹⁸	It was certainly strange beyond all strangeness, (<i>Pause, without music</i>) that whereas in all these other lines of research (<i>Pause, without music</i>) we had to deal with Specters and dust, the mere echoes of echoes, (<i>Pause, without music</i>) the one living source of information that had lingered on into our time had been unheeded by us. (<i>Pause, but the music continues</i>)

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. P. 49.

In the authorial commentaries to his opera, Sciarrino observes: “The contours are diffused, each entity loses its identity, acquiring a new one or, to be precise, adding it to its own: this also pertains to objects, milieus.”¹⁹ The composer places at the basis of the dramaturgy of *Aspern* the poetics of uncertainty, the aspect of the double, the deformation of dream visions, which undergoes important reflection also in detailed scenic indications connected with the objects of the settings and the movement of the actors on the stage.

The doubling of the protagonists, the dual nature of the declaimed text, which mixes together the narrative plan and the theatrical plan proper, are conducive to the creation of different temporal perspectives, as has been shown above by the example of the Scene of the Chair (No. 4). “The logical plans are bifurcated and multiplied” (Sciarrino) and, as a result, they generate a representation of the representation, a mirror labyrinth, in which it does not become difficult for the viewer-and-listener to lose himself. It is hardly surprising that the mirror symmetry becomes the basis of the entire composition and penetrates through the structural elements in both the small and the large levels. The two acts comprising the opera become reflections of each other: each of them has a dynamic culminating scene in the middle (Nos. 4 and 15), contains two arias each based on da Ponte’s texts, barcarolles derived by Sciarrino from the Venetian Songbook from the 18th century²⁰ (*Do parolete al zorno* concludes the first act,

while *Sento che 'l cuor me manca* opens up the second). The two scenes (Nos. 11 and 12) containing the barcarolles are conceived, according to the effective comparison of Emanuele Bonomi,²¹ as an enjambment. The technique of the transferal of a poetical line based on the effect of the divergence between the syntactic and the rhythmic construction reflects very well the incongruity of the structural boundary of the opera and the spatial-temporal boundaries of the diegetic narration, which is indicated by the title of the number opening up the second act — the “Conclusive Scene on the Plaza” — and similar scenographical indications. At the end of the first act a square emerges on stage: in the foreground a gondola passes by with a singer sitting in it, whose song subsides at the end, while at the same time, in the middle of the scene, another gondola is moving filled with luggage with a small man on board. The curtain falls upon the fading sunset. In the second act, which opens with the beginning of the sunset, a large gondola comes to the forefront, with the luggage, Titta and the narrator on board, while the gondola with the singer recedes to the background, and the sad song becomes lost afar.

The references to the lines in the parting scene which have already been sounded out (Titta quotes phrases from *Aspern*’s letters,²² which in Nos 2 and 3 have already been read by the Narrator) and the return of the overture in the epilogue once again emphasize the palindromic structure of the opera, in Emanuele Bonomi’s words, that “...ironic metaphor of the narrative path which returns

¹⁹ Ibid. P. 45.

²⁰ *Canzoniere Veneziano settecentesco (50 canzoni da Battello): A una voce con accompagnamento di pianoforte*. Scelta, revisione e armonizzazione di Maffeo Zanon. Milano: Ricordi, cop. 1922. 21 p.

²¹ *Aspern: libretto e guida...*

²² This is the conception of the authors of the libretto. James does not quote *Aspern*’s poems.

to its initial point.”²³ It is true, however, that the initial point itself becomes no more than a repercussion, if we take into consideration the authorial indication for the performance of the overture in the finale: *eseguire piu p possibile, quasi niente* (“perform as softly as possible, almost soundlessly”).

The Anamorphosis of a Singspiel

Mozart’s “disturbing presence” is capable in some degree of explaining the enigmatic and even unexpected subtitle which Sciarrino gave his opera — a singspiel in two acts. The composer notes in the annotation to his opera: “It is possible that the subtitle *singspiel* may surprise some people, especially those who, without going beyond the framework of the writing had sought for the canons of this spectacle observed pedantically, or at least simply respected. Meanwhile, the twilight of the *singspiel* pertains to those immemorial times, and this is not a reconstruction, but ‘imagination.’ In any case, it is a singspiel, deformed particularly by the distance, the remoteness of its models: the overture, arias, conversational speech, ‘melo-dramas,’ and fragments of instrumental solos dissolve in themselves and, obviously, they are no longer even what they once were.”²⁴

What is essential in this quote is the creative principle of the “imagination,” by which are meant the deformation and metamorphosis of images and models. Two years later, Sciarrino would compare this principle with the process of visual projection that is characteristic for the anamorphosis. While in the graphic anamorphosis the transformation of the form of the object takes place as a result of shifting the point of observation in space, in

the musical anamorphosis it happens as a consequence of the change of perception of the sound object in time. In *Vanitas* (1981) the anamorphosis of the famous American pop song *Stardust* presents a deformation of the harmonic structure of the song and its extreme extension in time up to the duration of the sound of Sciarrino’s fifty-minute composition itself. The anamorphosis is the overall principle of the composer’s poetics, does not limit itself merely to the level of compositional technique and is transmitted onto a broader set of phenomena. In *Aspern* the “object” of the modification turns out to be the singspiel. The structural units of the genre (the arias, spoken dialogues, orchestral interludes and the overture) appeal to the listener’s cultural memory, thereby constructing the mental spatial surface on which simultaneously the sound models of the past and the perception of the present coexist together. The formal patterns coincide: a plotline related with everyday life with the inclusion of fantastic and ironic elements, a mediated connection with the folk music culture (if we have in mind the incorporation of the two barcarolles), the conversational dialogues, and the numerical structure. At the same time, the composer does not attempt to recreate or to imitate the musical style of that period when the singspiel was popular. The elements of genre projected from the past acquire in the present a strange “oneiric” form, while the genre seems to be turned inside out: the actors do not play the subject matter in different characters, but read speculative texts, while the only singing protagonist laboriously avoids the stage entirely. The character of what occurs is reflected by Lucia

²³ *Aspern*: libretto e guida... P. 81.

²⁴ *Ibid.* P. 43.

D'Errico's metaphor related to Sciarrino's Six Capriccios for solo violin²⁵: "...as if the act of remembrance paradoxically coincided with the erasure of its object — through a language and a sonic world that is entirely his own." [6, p. 116]

The nature of the singspiel accords with the situation of laughter arising in particular fragments of *Aspern*, which may seem paradoxical (especially in the ritual scene), if it pertains to Henry James' novelette as a drama, which is done, for example, by the creators of the other two opera adaptations of this subject matter. However, as has already been noted above, the plotline level of the story, in Sciarrino's case, does not provide the grounds for presenting the drama. The comical aspects potentially, albeit, possibly, in a somewhat veiled form, are contained in the text itself in *The Aspern Papers*, which has grown on the basis of an anecdote of an event that has taken place in reality. In Western literary studies, it is possible to find interpretations of the novelette, in which the boundaries of comical action go out into the forefront. Let us refer as an example to W.B. Stein's article with the symbolic title: "The Aspern Letters': a Comedy of Masks," in which the author discloses very convincingly the comic story of the narrator's self-deception: the story of "the love of self of which Aspern was a fetish."²⁶

The Effect of the Palimpsest

While contemplating over the enigmatic world of Aspern, Sciarrino observes,

seemingly in a passing manner: "James writes about a writer in the trace of the disappeared writer."²⁷ A very penetrative observation! The formula of "the writer in search for the traces of another writer" in the case of *The Aspern Papers* deals not only the storyline level, but the structure of James' novelette, under the surface of which there clearly are features exuding of another old story and, consequently, the traces of another writer. It is referred to the connections long established in literary studies between Henry James' *The Aspern Papers* and Alexander Pushkin's *The Queen of Spades*, moreover, the first text presents itself as an ironic commentary to the literary model in which the second is involved. These connections, touching upon the structure of the storyline, the place of action, the images of the protagonists, their names, the motives of their actions, and the narrative technique, are numerous. The interested readers may turn to the article "Pushkin in *The Aspern Papers*" by Joseph S. O'Leary,²⁸ disclosing in greatest detail the analogies between the two texts. We shall merely indicate that, according to O'Leary, beyond the image of "divine Aspern" there may be Pushkin hidden in a masterful way, after all, even "The name Aspern not only begins with Pushkin's initials but ends with the 'er' and 'n' that conclude his first and last names."²⁹

In light of the aforementioned, it is logical to presume that this effect of the palimpsest may very well have been transposed to Sciarrino's opera and to

²⁵ The material of the fifth piece from this cycle is used by the composer in the sixth scene, the Scene of the Money.

²⁶ Stein W. B. Op. cit. P. 178.

²⁷ *Aspern*: libretto e guida... P. 46.

²⁸ O'Leary J. S. Pushkin in *The Aspern Papers*. *The Henry James E-Journal*. No. 2. March 1, 2000. URL: <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejournal2.html> (accessed: 25.09.2023).

²⁹ Ibid.

attempt to identify in it references to Piotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*. A number of musicologists (for example, Michele Girardi) passingly point to the parallel with the Russian composer's drama "spontaneously appearing in the mind of the opera lover"³⁰ when watching the scene in which the narrator's actions (the attempt to steal the letters) lead to Juliana's death.

Without disputing this fact, let us note that this analogy presents, figuratively speaking, "a secondary transport" (or the same "trailing structure"), since it still emanates from the novelette of James himself, who oriented himself on the model of Pushkin, and not on Tchaikovsky's opera.³¹ It was not possible to find any apparent references to Tchaikovsky on the level of the musical language in Sciarrino's *Aspern*. But this does not signify in the least that no connections between the operas exist at all. It is important to consider two important moments. First of all, on the whole, the Italian maestro tries to avoid any forthright associations and allusions, so for this reason it is not surprising that this layer of the palimpsest is present implicitly. Second, Tchaikovsky's opera is substantially different from Pushkin's original text and possesses a different artistic code. Consequently, if in *Aspern* there are, indeed, any outward connections with it, they must be sought for particularly in how the opera is different from the literary primary source.

These connections, in our opinion, exude to the surface in the guise of certain analogies of

the compositionally dramaturgical processes and, first of all, in that role of a mirror disposition, which touches upon various levels in both compositions. Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, as it is well known, is activated by the idea of inversion manifested in figurative, compositional and musical-thematic transformations.³² The bifurcation and multiplication of logical plans, which also comprise the poetics of *Aspern*, creates in *The Queen of Spades* an entire system of resemblances, one of the manifestations of which is the motive of Play. In this opera Tchaikovsky discovered a type of dramaturgy new for its time, determined by intertextual projections. Both the libretto and the music include a significant amount of "alien" texts, among which an absolutely exceptional place is taken up by the intermezzo's "Sincerity of the Shepherdess." A brilliant stylization of 18th century music, including reminiscences of Mozart, the intermezzo becomes a mirror of the storyline set, putting together in focus the most important collision of the opera — "love or gold." On the one hand, it doubles Lisa's choice, and on the other hand — according to the laws of enantiomorphism, it reflects the choice standing before the Countess in the past ("I have returned what I owned... but at what price!") and which it lay ahead for Herman to make in the future. Finally, without annulling the moralizing pathos, the intermezzo, without any irony, expresses the ideal of the "golden" 18th century.

³⁰ Girardi M. Sciarrino fra Britten e James. *Aspern: libretto e guida...* P. 7.

³¹ It should be reminded that the first publication of *The Aspern Papers* took place in 1888, while Tchaikovsky's opera was written in 1890.

³² The mutual reversibility of the images of Lisa and the Countess finds reflections in the compositional-dramaturgical symmetry of the corresponding scenes in Acts 2 and 4. The famous aria of Herman from Scene 7 presents a mirror reflection of his vow at the end of Scene 1, Pauline's romance (in Scene 2) forestalls Lisa's Arioso from Scene 6.

In Sciarrino's opera, the arias written to da Ponte's texts carry out a similar function of the "mirror," the deep perspective of which makes it possible to traverse the boundaries of artistic space and to illuminate the invisible "displacements," the reverse side of the meaning, but, unlike Tchaikovsky, they manifest themselves in an ironic vein. "Even though they adapt in a delicate manner to the unfolding of the action," the composer noted in the annotation to *Aspern* regarding his arias, — "in reality, they almost dispute it, offering at times something more than commentaries, — a hidden meaning of the facts (the 'moral'), naturally, with the irony and cunning of the eighteenth century: everything becomes a fictitious narrative."³³

Finally, the cohesive figure for both compositions is Mozart as the ideal of a Composer. Mozart's "spirit," hovering over Sciarrino's opera, becomes similar to the invisible, long since dead Aspern, about whose life and poetry so much is written on the pages of James' novelette.

Overall, in *The Aspern Letters* the *invisible*, the *concealed* turns out to be an important motive of the novelette: the letters, hidden and still unread/unseen by the hero of the letter, the eyes of old Juliana covered by a green visor, Tina's feelings, hidden up to a certain time, and the true intentions of the narrator, whose name continues to remain a mystery. And even Aspern's poems, which are mentioned and commented by the publicist and which Juliana knows by heart, are *never quoted*

even once. "The sour smile of all the arias" (Sciarrino) in *Aspern*, as it seems, "grows" directly from the scene with the portrait, in which the hero addresses his divinity in his mind: "I looked at Jeffrey Aspern's face in the little picture, partly in order not to look at that of my interlocutress, which had begun to trouble me, even to frighten me a little — it was so self-conscious, so unnatural. I made no answer to this last declaration; I only privately consulted Jeffrey Aspern's delightful eyes with my own (they were so young and brilliant, and yet so wise, so full of vision); I asked him what on earth was the matter with Miss Tita. He seemed to smile at me with friendly mockery, as if he were amused at my case."³⁴ Let us add to this certain biographical correlations between the fictional American poet³⁵ and the great Austrian composer: the lengthy voyages throughout European countries, which had substantially enriched the creativity of both, the special love for Italy, the early death. Finally, the significance of Aspern, who "hangs high in the heaven of our literature, for all the world to see",³⁶ who "...had found means to live and write like one of the first; to be free and general and not at all afraid; to feel, understand, and express everything"³⁷ — is commensurable to Mozart's pervasiveness and profundity.

A similar idea is manifested in the opera adaptation of Dominick Argento, who makes Aspern into an ingenious composer, while the narrator, correspondingly, becomes a musicologist in pursuit of the maestro's lost masterpiece — the opera *Medea*. Sciarrino is

³³ *Aspern: libretto e guida...*, pp. 43–44.

³⁴ James H. *The Aspern Papers...*

³⁵ As it is known, in Aspern's portrait James connected the features of Byron and Shelley.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

distant from such a straightforward approach. Inviting us “to search here for music in music and drama in drama,” Sciarrino finds not only “a specter of one drama in a specter of another drama,”³⁸ but, according to Vinay, “...a special affinity between the fundamental principles of James’ literary

composition and the musical composition. A sort of meeting on the highest level between two very similar ‘imagination.’”³⁹ Thereby, the history of the publicist in search for the traces of another writer is transformed into a musical text about the acquisition of oneself in the “traces” of other composers.

References

1. Chupova A. G. “Infinito Nero” by Salvatore Sciarrino: On the Phenomenon of “Invisible Action”. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. No. 1, pp. 36–49. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
2. Chupova A. G. The Opera “Da gelo a gelo” in the Context of the Poetics of the Musical Theater of the Salvatore Sciarrino. *Musicology*. 2020. No. 5, pp. 29–40. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127
3. Chupova A. G. Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarcophage” by Salvatore Sciarrino. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 1, pp. 32–65. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2023.15.1.003
4. Chupova A. G. Shakespeare, Ritual, and Tradition in Salvatore Sciarrino’s *Macbeth*. *Opera in Musical Theater: History and Present Time: Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021*. Ed. by I. Susidko, P. Lutsker, N. Pilipenko. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. Vol. 2, pp. 209–227. (In Russ.) DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-209-227
5. Stogniy I. S. Expressive Possibilities of Secondary Meanings in Music. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 1, pp. 82–90. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90
6. D’Errico L. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven University Press, 2018. 220 p. DOI: 10.11116/9789461662514

Information about the author:

Anna G. Chupova — Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition.

³⁸ Aspern: libretto e guida... P. 46.

³⁹ Vinay G. Aspern e i fantasmi... P. 19.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Чупова А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49.
DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
2. Чупова А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыковедение. 2020. № 5. С. 29–40.
DOI: 10.25791/musicology.05.2020.1127
3. Чупова А. Г. Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 1. С. 32–65.
DOI: 10.26156/OM.2023.15.1.003
4. Чупова А. Г. Шекспир, ритуал и традиция в «Макбете» С. Шаррино: уничтожить нельзя преобразовать // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 209–227.
DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-209-227
5. Стогний И. С. Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 82–90.
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90
6. D'Errico L. Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance. Leuven University Press, 2018. 220 p. DOI: 10.11116/9789461662514

Информация об авторе:

А. Г. Чупова — аспирант кафедры теории музыки и композиции.

Received / Поступила в редакцию: 26.10.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 08.11.2023

Accepted / Принята к публикации: 10.11.2023

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141



Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо

Елена Васильевна Кисеева¹, Эмма Сергеевна Короткиева²

^{1,2}Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
¹Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета,
г. Ростов-на-Дону, Россия

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²ekorotkiewa@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-7314-9150>

Аннотация. Идея обновления оперного жанра нашла яркое претворение в многочисленных произведениях, авторами которых являются выдающиеся композиторы современности Джон Адамс, Луи Андриссен, Тан Дун, Стив Райх, Филип Гласс, Джон Кейдж, Кайя Саариахо и многие другие. В их сочинениях обнаружилось трансформации, обусловленные нарушением в драматургии причинно-следственных связей, включением смысловых разрывов, прерывающих линейность повествования, а также отказом от коммуникативной функции слова в пользу музыкальности его звучания. В некоторых произведениях кардинально изменился характер взаимоотношений между автором, исполнителем и зрителем, что привело к разрушению установившихся жанровых норм.

Предметом исследовательского интереса в данной статье выступили жанровые эксперименты, представленные в новой опере Кайи Саариахо «Невиновность» (2018). В них как в зеркале получила отражение гораздо более обширная и серьезная научная проблема — трактовка оперного жанра в начале XXI века. Новизна исследуемого произведения определена соединением в нём оперы и триллера. Специфика построения либретто и музыкальной драматургии, трактовка вокальных и хоровых партий направлены на создание характерного для триллера длительного эмоционального нагнетания и погружения зрителей в состояние тревоги и страха.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, новейшая опера, литературный триллер, оперы Кайи Саариахо, «Невиновность»

Для цитирования: Кисеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 128–141.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

Musical Theater

Original article

Interpretation of the Genre in Kaija Saariaho's Opera *Innocence*

Elena V. Kiseyeva¹, Emma S. Korotkiyeva²

^{1,2}Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

¹Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Russia

¹e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>

²ekorotkieva@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-7314-9150>

Abstract. The idea of a renewal of the genre of opera has found its brilliant manifestation in numerous works written by some of the outstanding composers of our time: John Adams, Louis Andriessen, Tan Dun, Steve Reich, Philip Glass, John Cage, Kaija Saariaho and many others. Their works demonstrated transformations stipulated by transgressions of cause-and-effect relationships in their dramaturgy, inclusions of semantic abruptions interrupting the linearity of the narrative, as well as a rejection of the communicative function of words in favor of the musicality of their sound. In some compositions the nature of the relationship between the composer, the performer and the audience has radically changed, which has led to the disintegration of the established norms of genre.

The experiments in the sphere of genre demonstrated in Kaija Saariaho's new opera *Innocence* (2018) present the subject of research interests, since they, similar to a mirror, reflect a much more extensive and serious scholarly issue — the interpretation of the genre of opera at the beginning of the 21st century. The novelty of the studied composition is determined by the combination of the genres of opera and thriller in it. The specific construction of the libretto and musical dramaturgy, as well as the interpretation of the vocal and choral parts are aimed at creating a long-lasting emotional buildup characteristic of a thriller and immersing the audience in a state of anxiety and fear.

Keywords: modern musical theater, modern opera, literary thriller, operas by Kaija Saariaho, *Innocence*

For citation: Kiseyeva E. V., Korotkiyeva E. S. Interpretation of the Genre in the Kaija Saariaho's Opera *Innocence*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 128–141. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

Кайя Саариахо — личность яркая и значимая в музыкальном театре начала XXI века. Признание её достижений подтверждается рядом престижных премий и наград, среди которых *Grawemeyer Award* (2003), *Grammy Award for Best Opera Recording* (2011), *BBVA*

Foundation Frontiers of Knowledge Award in Contemporary Music (2017), *Leone d'oro di Venezia, Biennale della Musica Contemporanea* (2021). Произведения композитора вошли в список лучших опер 2020–2021 годов по версии журнала классической музыки *Opera news*.

Наследие Саариахо включает пять опер — «Любовь издалека» (2000), «Мать Адриана» (2006), «Эмили» (2008), «Только звук остаётся» (2015), «Невиновность» (2018), в каждой из которых представлена оригинальная трактовка жанра, связанная с воплощением остросоциальных проблем, с особым значением женских образов, индивидуальными композиционно-драматургическими решениями.

Следует отметить, что в оперном жанре на рубеже XX–XXI веков наметилась тенденция к обновлению. С одной стороны, она связана с отказом от канонов драмы и с изменением формы спектакля. Начало этому положила новаторская трилогия Филипа Гласса («Эйнштейн», «Сатьяграха», «Эхнатон»), чьи идеи оказали влияние на оперное творчество Джона Адамса, Хайнера Гёббельса, Тан Дуна, Майкла Наймана, Стива Райха, Дэвида Лэнга, Мередит Монк, Сальваторе Шаррино и других современных композиторов. Узнаваемой чертой их сочинений является специфическая трактовка поэтического текста либретто. В нём отсутствует фабула, вуалируются заложенные авторами смыслы, нарушаются причинно-следственные связи, включаются смысловые разрывы линейности повествования, происходит отказ от коммуникативной функции слова. Закономерности эти отмечены в исследованиях Е. Кисеевой [1], А. Кром [2], А. Крыловой [3], А. Чуповой [4], А. Шорниковой [5].

С другой стороны, не менее важную область, связанную с обновлением оперного жанра, представляют произведения Луи Андриссена, Луки Франческони,

Беата Фуррера, Георга Фридриха Хааса, в которых представлены новые для жанра языковые закономерности — расширенные вокальные техники (с включением *Sprechstimme*, электронной обработки голоса, элементов эстрадной музыки), микротоновые структуры, способы работы со звуком, характерные для пространственной музыки. Однако упомянутые композиторы обращаются к устоявшейся структуре оперного спектакля, а либретто их произведений представляют собой адаптированные тексты. В них сохраняются каноны драмы, которые определяют композиционно-драматургическую логику сценического действия¹.

Трактовка оперного жанра в творчестве Кайи Саариахо на первый взгляд не выходит далеко за пределы академической традиции. В своих опусах композитор сохраняет жанровую принадлежность к области большой, камерной и монооперы. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются художественные закономерности, свидетельствующие об обновлении оперного жанра изнутри и связанные со специфической построения художественного текста в либретто, с разработкой вокальных партий, музыкально-драматургическим решением. Концепции оперных сочинений Саариахо подразумевают погружение зрителей не только в перипетию драматического действия, но и в осмысление проблем, волнующих современное общество.

Наиболее ярким примером этого является «Невиновность», представляющая собой своего рода музыкальный триллер

¹ О языковых новациях в новейшей опере см. подробнее: Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19 / ред. И. Мушин. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.

и вбирающая черты художественных практик, получивших развитие на рубеже XX–XXI веков, благодаря чему произведение обладает суггестивными свойствами и даёт возможность осуществить трансмиссию социально значимых ценностей в общественное сознание.

«Невиновность» в силу новизны художественного замысла, а также того, что премьера произведения состоялась сравнительно недавно — в июле 2021 года, не становилась объектом самостоятельного исследования. Исключением являются краткие тезисы² и статья Н. Саамишвили [6], в которых намечены некоторые художественные идеи произведения, связанные с расширением границ жанра. Следует отметить и то, что в русскоязычном музыковедении процесс изучения творчества Саариахо только набирает обороты. Впервые о технике композитора написала серию статей Т. Цареградская³. В 2014 году вышла монография Г. Схаллок о вокальном и инструментальном творчестве⁴, а в 2021 году было написано первое крупное исследование, посвящённое операм Саариахо, — диссертация

Н. Саамишвили⁵. Однако в качестве материала исследования здесь выступили только три ранние работы («Любовь издалека», «Мать Адриана», «Эмили»).

Специфика либретто оперы «Невиновность»

Исследуемое произведение отличается свежестью и новизной в подходе к осмыслению традиций оперного жанра. С одной стороны, в интервью композитор сообщила, что «...создала “Невиновность” по образцу двух великих экспрессионистских драм начала XX века — “Электри” и “Воццека”»⁶. С другой — отметила сложность собственного замысла и желание обособить его от оперной традиции: «Да, я никогда не стремилась рассказать чёрно-белую историю, в которой кто-то будет хорошим, а кто-то плохим. Я думаю, что создание таких упрощённых героев является большой ошибкой западного повествования. На самом деле никто из людей таковым не является»⁷. В своём произведении Саариахо более жёстко и реалистично, нежели это принято в традициях оперного жанра,

² Саамишвили Н. Н. «Невиновность» (*Innocence*) — оперный триллер Кайи Саариахо // Опера в музыкальном театре: история и современность: тезисы Междунар. науч. конф., 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. Н. Пилипенко, под ред. И. Сусидко, Н. Пилипенко, М. Скуратовской. М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. С. 170.

³ Цареградская Т. Н. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо // Израиль XXI. 2015. № 51. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (дата обращения: 08.11.2019); Цареградская Т. В. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо // Израиль XXI. 2015. № 52. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho-2.htm> (дата обращения: 08.11.2019).

⁴ Схаллок Г. Музыка Кайи Саариахо: монография. М.: Композитор, 2017. 141 с.

⁵ Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 24 с.

⁶ Ross A. The Sublime Terror of Kaija Saariaho's "Innocence" // The New Yorker: Musical Events. July 19. 2021. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/26/the-sublime-terror-of-kaija-saariahos-innocence> (accessed: 10.09.2023).

⁷ Savikovskaya Yu. Kaija Saariaho: "Composing requires patience, but it is a magical thing and a great privilege" // Anthropology of How Art is Created: Interviews, Articles, Observations. 08.02.2021. URL: <https://artsavikovskaya.ru/kaija-saariaho/> (accessed: 21.01.2023).

воплотила многогранность внутреннего мира персонажей и сложный характер их взаимоотношений. Ведь основой для либретто стал необычный для оперы жанр — триллер⁸.

Триллер (от англ. *thrill* — трепет), сравнительно недавно обособившийся от детектива и получивший широкое распространение в современной литературе, имеет характерные композиционно-драматургические особенности: длительное эмоциональное напряжение, способствующее сохранению у зрителя постоянного ощущения тревоги и страха; наличие тайны, которая не проясняется вплоть до самой развязки; движение сюжета к катастрофическому исходу; тесная связь событий и времени действия; присутствие противостоящих друг другу образов; наличие неожиданной развязки⁹. Описание подробностей совершённого убийства и определение виновных — основные вопросы, постановка которых в триллере происходит таким образом, чтобы затронуть болезненные и неизведанные области человеческой психики.

Либретто «Невиновности» целиком соответствует вышеназванным характеристикам. В финской международной школе произошло массовое убийство — один из учеников расстрелял одноклассников и учителя. Однако произведения открывают сцены безрадостного свадебного банкета. Оказывается, что брат жениха был тем самым убийцей, и

семья скрывает эту историю от невесты — эмигрантки из Румынии. Истина медленно всплывает на поверхность. Смысл происходящего приоткрывается в тот момент, когда официантка узнаёт своих работодателей. В трагедии погибла её дочь, и для того чтобы причинить им боль, она раскрывает правду невесте. Действие постоянно переключается между воспоминаниями людей, переживших катастрофу, и свадебным вечером, происходящим десять лет спустя.

Соответственно, и драматургия либретто основывается на параллельном развитии двух миров — свадьбы и воспоминаний. Мир свадьбы представляют Жених (Томас), Невеста (Стела), Свёкор (Генрих), Свекровь (Патриция), Официантка (Тереза), Священник. В мире воспоминаний находятся Учитель (Сицилия), Студент 1 (Маркета), Студент 2 (Лилли), Студент 3 (Ирис), Студент 4 (Антон), Студент 5 (Джеронимо), Студент 6 (Алексия).

В I действии представлена экспозиция образов. Действие открывается чередой сцен, озаглавленных «Последствия» и «Свадьба», которые вводят зрителей в напряжённое состояние. Оно связано с непониманием ситуации, так как завязка событий смещена. Лишь в 4-й сцене I действия из диалога родителей Жениха становится ясно, что от Невесты что-то скрывают, а в начале II действия Официантка упоминает о трагедии,

⁸ Автором либретто является Софи Оксанен — романист, создатель пьес для драматического театра и сценариев к художественным фильмам. В своих романах она придерживается жестокого реализма. Сюжеты её известных работ «Чистка», «Когда голуби упали с неба» основаны на кризисных ситуациях, а персонажам свойственны навязчивые идеи и чувство вины.

⁹ Подробнее о композиционно-драматургических особенностях триллера см.: Трёмбицкий О. В. Композиционные особенности жанра триллер в современной литературе // Филологический аспект. 2020. № 10. С. 89–97.

произошедшей в прошлом. Далее акцент перемещается на мир воспоминаний участников теракта. Мы узнаем о погибшей дочери героини — Маркете, и о том, что жизнь женщины разрушена. Весомость образов из мира воспоминаний усиливается за счёт детального воспроизведения событий рокового дня.

В III и IV действиях представлена длительная кульминационная зона, внутри которой сцены 11 и 19 являются смысловыми кульминациями. Первая из них посвящена событиям расстрела. Каждый из участников рассказывает о том, как и в какой ситуации он был убит, либо где находился в тот момент и почему избежал смерти. А вторая объясняет причины произошедших событий. Мальчик расстрелял одноклассников из-за травли с их стороны. Другие сцены становятся кульминациями в развитии образов главных героев и решены преимущественно в виде конфликтных диалогов. Например, в сцене 14 Официантка винит отца Стрелка в том, что он дал сыну оружие и научил стрелять. Сцена 18 представляет собой диалог страдающих и обвиняющих друг друга в случившейся трагедии матерей и является одной из самых ярких и напряжённых в опере. В диалогической сцене 20 Невеста и Жених не находят компромисса в сложившейся ситуации и даже просьбы Священника довериться друг другу и забыть прошлое ни к чему не приводят. Жених непреклонен, у этого брака нет будущего. Исключениями являются сольные монологи Ирис (Студент 3), из которых выясняется, что она вместе со Стрелком разрабатывала план мести. Мальчика притесняли и унижали одноклассники, а учитель был отчимом Ирис и добивался близости с ней.

Развязка отодвинута к концу оперы и дана в сцене 24, где Томас признаётся

в ужасающей вещи — его брат организовал убийство не один. Их было трое: брат, его подруга и он сам. Томас испытывает сильнейшее чувство вины, ведь стоило ему рассказать о плане — и трагедии бы не случилось. В Эпilogue, завершающем произведение, выжившие студенты избавляются от психологических травм, а умершая Маркета просит мать забыть её, отпустить и жить дальше. Финал оперы остаётся открытым.

Среди важнейших особенностей либретто отметим специфическое конструирование художественного времени и пространства, охватывающих протяжённые периоды и соединяющих реальное и символическое действия. В данном случае можно говорить о мифологическом хронотопе с характерным для него качеством полихроникальности и полипространственности. Ярким примером является сцена 24 «Свадьба», где мир воспоминаний вторгается в мир свадьбы (таблица 1). Следует отметить, что практически во всех сценах с участием студентов происходит взаимодействие между живыми и мёртвыми. Таковы сцены «Последствия» (1, 3, 6, 13), «В то утро» (9), «Это» (11), «В ту ночь» (15), «Перед стрельбой» (19).

В либретто оперы воплотились характерные для триллера приёмы. Самый яркий из них — *suspense* (от англ. *suspense* — беспокойство, тревога ожидания, неопределённость) — связан с продолжительным нагнетанием атмосферы напряжённого ожидания, поглощающего зрителей и заставляющего неотрывно следить за происходящими событиями, не зная, в какой момент произойдёт неминуемое. Реализации данного приёма способствует роль Официантки — героям становится ясно, что её присутствие на свадьбе ни к чему хорошему не приведёт, результат неизбежен: Невеста

Таблица 1. Опера «Невиновность». Текст либретто. Действие V, сцена 24 «Свадьба». Фрагмент
Table 1. Opera *Innocence*. Text of the Libretto. Act V, Scene 24 *The Wedding*. Fragment

Оригинальный текст	Перевод
<i>Student 3</i> : You betrayed your brother.	<i>Студент 3 (выжившая Ирис)</i> : Ты предал своего брата.
<i>Student 1</i> : Three shots and I died at once.	<i>Студент 1 (погибшая Маркета)</i> : Стрелок выстрелил три раза, и я тут же умерла.
<i>Bridegroom</i> : But I wanted to participate in my brother's adventure. We shared a secret and it made me feel important. He was my hero.	<i>Жених</i> : Но я хотел поучаствовать в аванюре моего брата. Мы поделились секретом, и это давало мне ощущение чего-то важного. Он был моим героем.
<i>Student 3</i> : You betrayed your brother.	<i>Студент 3 (выжившая Ирис)</i> : Ты предал своего брата.
<i>Student 1</i> : Three shots and I died at once.	<i>Студент 1 (погибшая Маркета)</i> : Три выстрела, и я мгновенно умерла.
<i>Bridegroom</i> : I loved my brother. I love him still.	<i>Жених</i> : Я любил своего брата. Я до сих пор люблю его.

узнаёт правду. Приём *макгаффин*¹⁰ предполагает наличие некоего материального или идейного незримого элемента, вокруг которого строится сюжет. Действие «Невиновности» развивается в контексте поиска правды и истины. У каждого из героев своя правда, а истина заключается в том, что виновными в трагедии оказываются практически все (за исключением Невесты). Приём *сюжетный твист*, буквально означающий внезапный поворот, применён в финале, в момент, когда становится известно, что Жених совместно с братом тоже готовил теракт.

В качестве более точного определения жанровой основы либретто назовём

психологический триллер, так как акцент в нём направлен не на сами события, а на чувства и переживания их участников. В этом отношении название оперы («Невиновность») видится ироничным. В произведении отсутствует разделение на героев и злодеев. Все персонажи, так или иначе связанные с событиями произошедшей трагедии, охвачены чувством вины.

Музыкальная драматургия оперы «Невиновность»

На первый взгляд, в композиционной схеме оперы ощутима традиционная драматургическая логика (таблица 2).

¹⁰ Макгаффин (англ. *MacGuffin*) — устойчивое выражение, не имеющее точного перевода, но используемое в кинематографических жанрах триллера, детектива, приключения для обозначения идеи или объекта, на которых сосредоточены все персонажи и которые определяют фабулу произведения. Одна из версий происхождения макгаффина связана с игрой слов — приставки от фамилии *Mac*, присоединённой к существительному *Guff* (болтовня).

Таблица 2. Композиционная схема оперы «Невиновность»

Table 2. Compositional Scheme of the Opera *Innocence*

Действие	Сцена	Действующие лица	Этапы драматургического развития	
I	Прелюдия		Экспозиция	
	Сцена 1 «Последствия»	Студент 2, Студент 4, Студент 5		
	Сцена 2 «Свадьба»	Невеста, Свёкор, Жених, Свекровь		
	Сцена 3 «Последствия»	Учитель, Студент 6, Студент 5, Студент 4		
	Сцена 4 «Свадьба»	Свёкор, Свекровь		
II	Сцена 5 «Свадьба»	Официантка	Завязка	
	Сцена 6 «Последствия»	Студент 5, Студент 6, Студент 4, Учитель		
	Сцена 7 «Свадьба»	Свекровь, Свёкор, Официантка		
	Сцена 8 «Последствия»	Студент 1, Официантка		
	Сцена 9 «В то утро»	Студент 4, Студент 3, Студент 1, Официантка		
III	Сцена 10 «Свадьба»	Невеста, Официантка, Жених	Кульминационная зона	Развитие и кульминационная зона
	Сцена 11 «Это»	Студент 5, Студент 2, Студент 1, Студент 4, Студент 3, Учитель		
	Сцена 12 «Свадьба»	Свекровь, Священник		
	Сцена 13 «Последствия»	Все Студенты и Учитель		
	Сцена 14 «Свадьба»	Свёкор, Официантка		
IV	Сцена 15 «В ту ночь»	Студент 3, Студент 2, Студент 5, Учитель, Студент 4	Кульминационная зона	
	Сцена 16 «Свадьба»	Свёкор, Жених		
	Сцена 17 «Перед стрельбой»	Студент 3		
	Сцена 18 «Свадьба»	Официантка, Невеста, Жених, Свёкор, Свекровь		
	Сцена 19 «Перед стрельбой»	Студент 1, Студент 2, Студент 3		
V	Сцена 20 «Свадьба»	Невеста, Жених	Развязка	
	Сцена 21 «Банда из трёх человек»	Студент 3		
	Сцена 22 «Свадьба»	Священник, Жених		
	Сцена 23 «После Стрельбы»	Студент 3, Жених		
	Сцена 24 «Свадьба»	Священник, Жених, Невеста, Свёкор, Студент 3, Студент 1		
Эпилог	Сцена 25 «Будущее»	Студент 6, Студент 5, Студент 4, Студент 1	Эпилог	

В действии присутствуют необходимые этапы музыкальной драмы: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка и эпилог. Экспозиция музыкальных образов занимает три сцены, в них даны характеристики персонажей и происходит погружение в напряжённую атмосферу, которая будет преобладать на протяжении всей оперы. Завязка приходится на сцены 4 и 5. В это время главные персонажи испытывают наиболее сильные душевные переживания. Ситуация становится предпосылкой для прямого конфликта между героями, выраженного музыкальными средствами с помощью дуэтов-столкновений.

Однако при более близком рассмотрении становится ясно, что закономерности традиционной оперной драмы здесь не выдерживаются. Основное развитие и кульминация частично происходят во втором, а также в III, IV и начале V действий, в которых музыкальные характеристики героев претерпевают серьёзные изменения. Так, отметим достаточно длительный этап развития и нехарактерную для драмы кульминацию. В опере кульминационная зона занимает десять (!) сцен (см. таблицу 2), которые запечатлевают наивысшие точки страданий героев. Душевные переживания соединяются с ужасающими признаниями, свидетельствующими о виновности персонажей в случившейся трагедии. При этом композитору удаётся долго выдерживать пропитанную острым психологизмом атмосферу благодаря чередованию «громких» и «тихих» музыкальных кульминаций, а также смене сольных и ансамблевых высказываний.

Столь длительная кульминация влечёт за собой специфическую развязку. Если в драме она представляет собой краткий, стремительный этап, то в «Невиновности» занимает четыре сцены (21–24). В них раскрываются мотивы, из-за которых каждый из героев испытывает чувство вины. Для сохранения напряжённой ситуации композитор создаёт музыкальный коллаж, чередуя высказывания выживших и умерших. Напряжение сохраняется вплоть до краткого эпилога, выполняющего функцию катарсиса. Атмосфера эмоционального нагнетания только здесь получает разрядку, а сцена прощания Официантки со своей погибшей дочерью даёт надежду на возможное всеобщее раскаяние и прощение виновных. Опера заканчивается репликами погибшей Маркеты, озвученными в нарочито простой фольклорной манере.

Построение музыкальной драматургии «Невиновности» связано с развитием единственного лейтмотива, основывающегося на интонациях малых секунд и тритонов, которые в совокупности с прихотливым ритмом создают неустойчивый, экспрессивный характер. Лейтмотив несёт негативную окраску и в своём узнаваемом виде присутствует в сценах с причастными к убийству персонажами, поэтому будет логичным назвать его *темой вины*. Она является своего рода музыкальным символом и пронизывает всю партитуру. В своём полном виде и затем с небольшими изменениями лейтмотив проводится в Прелюдии в партиях альтовой флейты и скрипки¹¹, в сцене 2 в партиях труб, кларнета и гобоя, в начале

¹¹ См. т. 9–11, партию альтовой флейты и т. 35–40, партию первой скрипки в Прелюдии. Электронная версия партитуры размещена на сайте Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/> (accessed: 21.01.2023).

сцены 6, в постлюдии из сцены 7, во время диалога Ирис и Томаса из сцены 23. Инструментальный лейтмотив лежит в основе вокальных партий Маркеты и Томаса. Кроме того, его элементы (фрагменты ритмического рисунка, отдельные интонации) не перестают звучать в оркестре, что делает невозможным определение точного количества проведений.

Особый интерес представляют музыкальные характеристики персонажей. Рассмотрим подробнее особенности их экспонирования и развития. Попутно отметим, что в «Невиновности» отсутствуют развёрнутые арии и ариозо. Вокальные партии героев состоят из кратких высказываний, в них преобладают речевые интонации и декламация. Так, характеристики героев из сферы свадьбы решены композитором в едином ключе. В их вокальных партиях присутствуют неустойчивые интонации, мелодические линии наполнены скачками, резкими взлётами и падениями, внезапными обрывами музыкальных фраз, что в соединении со сложной ритмической организацией обеспечивает экспрессивность высказываний. Возможно, таким образом композитор хотела подчеркнуть, что с самого начала герои находятся в напряжённом эмоциональном состоянии и угнетены ощущением вины. Единственным исключением является возвышенный, лиричный образ Стелы, который остаётся практически неизменным на протяжении оперы. Это достигается благодаря вокальным интонациям, основанным на сцеплении секунд и терций при восходящем устремлении мелодии с характерным завоеванием новых звуковых вершин, а также инструментам,

сопровождающим каждое её появление (арфа, челеста, треугольник, скрипки и деревянные духовые в высоком регистре)¹².

Характеристики Терезы (Официантки) и Патриции (Свекрови) оказываются наиболее близкими. Показательным является их кульминационный дуэт из IV действия¹³. С одной стороны, он решён в виде конфликтного противостояния, которое на музыкальном уровне представлено агрессивными виртуозными репликами героинь: в партию Терезы вторгаются возгласы Патриции в крайне высоком регистре, что вкупе с оркестровыми пассажами и «декламациями» струнных усиливает эмоциональный накал. С другой стороны, вокальные партии героинь имеют сходство. В их основе лежат разнонаправленные напористые интонации — нисходящие уменьшённые квинты чередуются с секстовыми скачками и восходящими пассажами с резкими ритмическими изменениями. Скорее всего, подобным образом композитор стремилась воплотить общность переживаний двух матерей. По сути, они обе убиты горем. Со смертью Маркеты жизнь Терезы потеряла смысл, а будущее сына Патриции незавидно: общество и даже семья заклемили его.

Иначе решены мужские образы. Если в экспозиционном разделе Генрих (Свёкор), Томас (Жених) и Священник представлены либо радостно-взволнованной, либо спокойной, сосредоточенной музыкой, то по мере развития их партии динамизируются и становятся крайне экспрессивными. Наибольшие изменения претерпевают музыкальные

¹² См. т. 133–146, вокальная партия Невесты, сцена 2.

¹³ См. т. 218–250, вокальные партии Официантки и Свекрови, сцена 18.

характеристики Генриха и Томаса. В качестве яркого примера приведём дуэтную сцену Генриха с Терезой из III действия, во время которой он узнаёт в официантке мать погибшей девочки. Значительную роль в создании вокальной партии героя здесь играет *Sprechstimme*. Реплика персонажа начинается со звуков речи на неопределённой высоте. Последующие певческие звуки, несмотря на выписанную высотность, произносятся свободно (частично фальцетом) с сохранением подъёмов и спадов, так как помещены в крайний диапазон звучания. В конце фразы баритон тянет долгие *g* и *as* первой октавы, срываясь на крик. Эмоциональный эффект усиливает и то, что партия героя звучит без сопровождения оркестра¹⁴.

Музыкальные характеристики персонажей из сферы воспоминаний решены иначе. В партиях студентов представлена актёрская ритмизованная речь, обладающая высокой степенью индивидуализации и дающая возможность отобразить различие характеров героев. Например, образ Антона (Студент 4), юноши резкого, склонного к максималистским выводам, создаётся с помощью рваных интонаций, бросаний отдельных слов, разрывов фраз паузами. Острота звучания усилена тем, что герой говорит на немецком языке в сопровождении барабанной дроби. Взволнованная речь Алексии (Студент 6) на греческом напо-

минает скороговорку. Страстно эмоциональная речь Джеронимо на испанском отличается подчёркнутой ритмичностью и экспрессией. В речитативы Лилли (Студент 2) вкраплены вокальные интонации, намекающие на лирическую природу её образа. Ирис (Студент 3, подруга Стрелка) обладает наиболее богатым интонационным спектром. Её реплики на французском языке благодаря специфической подаче отличаются особой проникновенностью. В своих страшных признаниях (сольная сцена 17) героиня выражается тихо и одновременно интенсивно, подчёркивая отдельные слова и фразы произнесением их сквозь зубы, акцентируя шипящие звуки, что создаёт эффект зловещего шёпота¹⁵.

Маркета (Студент 1) — единственный персонаж из сферы воспоминаний, обладающий развитой вокальной партией. Для исполнения её роли была приглашена фольклорная певица Вильма Яа. Вокальные реплики героини отличаются пронзительным и одновременно полётным звуком, простыми, основанными на пентатонике волнообразными мотивами, выкриками и глиссандирующими переходами между опорами. Однако ангельское звучание голоса в высоком регистре не соответствует поступкам героини, поющей издевательские песни о своём однокласснике. Такое соединение противоположностей оказывает на зрителя мощное воздействие.

¹⁴ См. с. 255 партитуры (от цифры 106 и далее), вокальная партия Свёкра.

¹⁵ Послушать речевые партии студентов можно в видеоверсии спектакля. При анализе оперы авторы статьи опирались на постановку Большого театра Прованса, осуществлённую в рамках Фестиваля «Экс-ан-Прованс» (Франция, 2021, дирижёр Сусанна Мьякки, режиссёр Саймон Стоун). Видеоверсию постановки см.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UsrZrSJmcOA> (дата обращения: 10.09.2023). Тайм-код фрагмента сцены «Это», в котором представлены все реплики, включая пение Маркеты: 44:40–48:50.

Особое значение в музыкальной драматургии «Невиновности» имеет хоровая партия. Её функции сводятся, с одной стороны, к созданию атмосферы происходящих событий, и с другой — к дополнению тембровой краски оркестра. Ярким примером первой функции является свадебный хор из I действия, в котором произносятся имена героев торжества. Важно, что не характерную для праздника свадьбы гнетущую атмосферу создаёт именно хоровая партия. Она основана на интонациях *lamento*, а также на элементах лейтмотива вины¹⁶. В качестве дополнительного (к оркестровому звучанию) тембра хор трактуется довольно часто, а методы работы с ним как с «инструментом» весьма разнообразны. Это и переход на речь, шёпот, напоминающий шелест перкуссии, и специфическое произношение вокальных канонов, лишённых точной звуковысотности. В отдельных случаях в хоровой партии отсутствует вербальный текст, а в партитуре даётся указание исполнителям петь с открытым или закрытым ртом для создания разной степени громкости звука и достижения разнообразия его тембровой окраски.

Таким образом, в трактовке оперного жанра в «Невиновности» Кайи Саариахо соединились черты традиции и новизны. Для объяснения всевозможных новаций, изнутри меняющихся академические театральные жанры, Х.-Т. Леман предлагает определение постдраматического

театра: «...“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие...»¹⁷. В исследуемом произведении процесс ослабления драмы обусловлен обращением к триллеру — жанру близкому и одновременно не тождественному драме. Детальный разбор музыкальной драматургии оперы «Невиновность» показал специфическое решение завязки, кульминационной зоны и развязки, оригинальные для оперного жанра музыкальные характеристики героев, конфликт между которыми перешёл в ментальную область. Кроме того, в тексте либретто, несмотря на сохранность фабулы, заметно расшатывание смысла, нарушение причинно-следственных связей, достигаемое благодаря коллажному изложению, постоянному перемещению событий между прошлым и настоящим временем, включению нескольких языков.

На данный момент сложно ответить на вопрос, смогли ли Кайя Саариахо и Софи Оксанен создать новую жанровую разновидность оперы. В партитуре композитор избегает какой-либо дефиниции, определяя «Невиновность» как «оперу в пяти актах». Тем не менее в произведении можно отметить тяготение авторов к драматургическим приёмам триллера и проецирование их на события музыкальные.

¹⁶ См. т. 123–124, партия хора, сцена 2.

¹⁷ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. С. 42.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
2. Кром А. Е. Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 3. С. 432–448. DOI: 10.21638/spbu15.2022.302
3. Крылова А. В. Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 225–234. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234
4. Чупова А. Г. «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действия» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 36–49. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255
5. Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45
6. Саамишвили Н. Н. *Innocence* Кайи Саариахо: между триллером и фреской // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 263–276. DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-263-276

Информация об авторах:

Е. В. Кисеева — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет.

Э. С. Короткиева — студентка историко-теоретико-композиторского факультета.

References

1. Kiseyeva E. V. Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102
2. Krom A. E. David Lang's Postminimalist Musical Theater. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2022. Vol. 12, No. 3, pp. 432–448. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2022.302
3. Krylova A. V. The New Ideology of Musical Theater and its Manifestation in the Works of Heiner Goebbels. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 225–234. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234.
4. Chupova A. G. “Infinito Nero” by Salvatore Sciarrino: On the Phenomenon of “Invisible Action”. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. No. 1, pp. 36–49. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.31255

5. Shornikova A. V. Time and Space in the Opera “Doctor Atomic” by John Adams: to the Problem of Performativity. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 4, pp. 45–50. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45.

6. Saamishvili N. N. Kaija Saariaho’s *Innocence*: Between a Thriller and a Mural. *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021, ed. by Irina Susidko, at al. Moscow, Gnesin Russian Academy of Music, 2023. Vol. 2, pp. 263–276. (In Russ.) DOI: 10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-263-276

Information about the authors:

Elena V. Kiseyeva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University.

Emma S. Korotkiyeva — Student at the Faculty of History, Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 16.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.11.2023

Original article

УДК 78.072

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.142-164



Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years

Irina P. Susidko¹, Pavel V. Lutsker², Nina V. Pilipenko³

^{1, 2, 3}*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

¹*i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

²*plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>*

³*n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>*

Abstract. The article gives an evaluation of the present-day condition of research works dedicated to opera in Russian academic periodicals and their correlation with publications in musicology in other countries. The material for analysis was provided by over 200 articles from 18 Russian journals, as well as a number of works written in English. As a result, it was possible to reveal several priority aspects of examination of opera. Conclusions are made about the expansion of the chronological and geographic frameworks in research works written in Russia, which corresponds to the world-wide tendency. At the same time, as analysis has shown, Russian musicologists, unlike those in other countries, pay much less attention to the Classical and Romantic heritage, considering it to having been sufficiently studied, and give their preferences to early and contemporary works. An important place in Russian scholarship about opera at the present time is taken up by source studies works receptivity and libretto studies — the areas closely connected with the needs for preparation of academically fitted editions and performances of opera works. Special attention is paid to articles in which opera becomes an object of theoretical analysis. Herein, Russian musicology keeps pace with that in other countries. All of these observations have made it possible to come to the conclusion that at the present time such directions in research of opera predominate which earlier for various reasons remained out of the scholars' eyesight. Russian scholarship about opera is undergoing a period of deconstruction of an entire set of cliché evaluations and filling up of blank spots, which creates the basis for new approaches to interpretation of the opera heritage and the topical processes of musical theater.

Keywords: opera, Russian musicology, academic musicological journals, the newest publications about opera, reception of opera works

For citation: Susidko I. P., Lutsker P. V., Pilipenko N. V. Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 142–164. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

Translated by Thomas Beavitt.

© Irina P. Susidko, Pavel V. Lutsker, Nina V. Pilipenko, 2023

Музыкальный театр

Научная статья

Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет

Ирина Петровна Сусидко¹, Павел Валерьевич Луцкер²,
Нина Владимировна Пилипенко³

^{1, 2, 3}Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

¹i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

²plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>

³n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Аннотация. В статье оценивается современное состояние исследований, посвящённых опере, в российской научной периодике и их соотношение с публикациями в зарубежном музыковедении. Материалом для анализа стали более 200 статей из 18 отечественных журналов, а также ряд англоязычных работ. В результате удалось выявить несколько приоритетных аспектов рассмотрения оперы. Сделаны выводы о расширении хронологических и географических рамок в отечественных исследованиях, что соответствует общемировой тенденции. Вместе с тем, как показал анализ, российские музыковеды, в отличие от зарубежных, значительно меньше внимания уделяют классико-романтическому наследию, считая его достаточно изученным, и отдают предпочтение старинным и новейшим сочинениям. Важное место в отечественной науке об опере в текущий момент занимают источниковедческие работы, рецептивистика и либреттология — области, тесно связанные с потребностями подготовки научно оснащённых изданий и исполнений оперных сочинений. Особое внимание уделено статьям, в которых опера становится объектом теоретического анализа. В этом российское музыковедение также идёт в ногу с зарубежным. Все эти наблюдения позволили прийти к выводу, что в настоящее время доминируют те направления в исследовании оперы, которые ранее по разным причинам находились вне поля зрения учёных. Российская наука об опере переживает период деконструкции целого ряда шаблонных оценок, заполнения белых пятен, что создаёт основу для новых подходов к интерпретации оперного наследия и актуального музыкально-театрального процесса.

Ключевые слова: опера, российское музыковедение, научные музыковедческие журналы, новейшие публикации об опере, рецепция оперных сочинений

Для цитирования: Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пилипенко Н. В. Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

Introduction

“Despite the periodic funerals of the genre, it has not yet bitten the dust, but

continues to enjoy a long life and shows no signs of dying. This is an amazing characteristic feature of a lady named Opera — to complain constantly about her state of

health, and at the same time multiply the number of theatres, performances, singers, conductors, and directors.” These words addressed to the participants of the Fourth International Scholarly Conference *Opera in Musical Theatre: History and Modernity* (2019)¹ by Alexander Borukhovich Titel, chief director of the Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theater accurately indicate the state of affairs not only in modern theatrical life, but also in Russian musicology. The number of articles, monographs, and dissertations devoted to various aspects of the study of opera has increased markedly in recent years. There is no need to use statistics to bolster the figures, since the number of musicological periodicals, art history publishing houses and dissertation councils has objectively multiplied many times since the 1990s, when there were only a few of them. However, for us it is not so much this growth that is of interest as the topics discussed in contemporary works devoted to opera. What exactly does a researcher find important today? In search of an answer to this question, we turn to Russian scholarly periodicals of the last five years. The material for the analysis comprises articles from 18 journals, mainly local university journals, as well as those published by research institutions and specialized publishers.

In total, around 200 articles were examined. Of course, it is impossible to recreate a truly holistic panorama of the latest opera research in Russia of this material. Often excluded from consideration

are informative monographs, dissertations and collections of materials presented at conferences. However, since the articles of all these journals are openly available on the Internet, it is these periodicals that bring new materials and ideas to the reader in the first place. Such published information is also timely. If we also take into account an assortment of pre- and post-publications of dissertations and monographs, then from the resulting collection an objective idea of the current state of opera studies can be obtained.

History and Geography

Evaluating the picture as a whole, several trends can be distinguished. While these trends correspond with the current scholarly agenda in world musicology, in some ways they have their own specific features. First of all, the chronological and geographical scope is expanding: the history of opera from its origins to the latest experiments, from European musical capitals to regional varieties in the Western and Eastern worlds. At the same time, the Classical-Romantic repertoire “between Mozart and Puccini,” which undoubtedly predominates in theatrical posters around the world, remains practically undiscussed in academic articles. With the exception of a few singular publications about Tchaikovsky’s *Queen of Spades* and Mozart’s *Die Zauberflöte* (both operas featuring mysterious plotlines and rich intertextual associations that do not cease to excite the imagination), most articles about such topics are devoted to discussing staged versions and directorial

¹ *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 11–15 noyabrya 2019 g.* [*Opera in Musical Theater: History and Present Time: Proceedings of the International Scholarly Conference, November 11–15, 2019*]. Ed. by I. Susidko. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019. Vol. 1. P. 23.

innovations. The issues elaborated on in academic journals can thereby be seen to tend to sway towards the sphere of criticism. However, close contact with criticism also arises when in the genre of analytical studies new works are being discussed: stories about the plotlines and composition of opera fit well into the long-tested genre, originating in Russian criticism in the 19th century.² Within this genre, articles often draw attention to operas that are not known to the general public or musicians. In addition, the format “one article about one composition” corresponds closely with the content of journal publication. It is in relation to such works that the expression “introduced into academic use for the first time” is typically applied. While it may be stylistically flawed, it accurately and fully describes the tasks of real, serious criticism.

From the point of view of the novelty of ideas in Russian musicology, perhaps the most fortunate period in the history of opera, in relation to which the least of all this could be expected, is in the first steps of the genre. In the ideas of early 20th century opera there is an abundance of stereotypes formed in the 19th and the early 20th centuries: the romantic historicism of French *grand opéra* and the psychological realism of Russian classical operas were preserved for a long time on the wave of universal worship of Wagnerian musical drama. In this regard, the state of affairs in Russian musicology was similar to that found in other parts of the world.

Nevertheless, neither the historical distance nor the inaccessibility of handwritten

or old printed sources have formed an obstacle to the discoveries reflected in relevant articles. It turned out, for example, that the activities of the *Camerata de' Bardi* group, which stood at the origins of opera at the turn of the 16th and 17th centuries, were not quite as we used to imagine them. Although the Florentine gathering of enthusiasts disintegrated before the first opera compositions appeared, the new style of vocalisation was formed on the basis of hazy notions about early singing. While textbooks on music history have mentioned these facts to one degree or another, the main object that escaped attention was how exactly the process of such formation took place. Attention to this phenomenon was drawn to Mikhail Saponov in the preface to *Euridice* by Jacopo Peri, translated into Russian for the first time. [1] The political intrigues of the Florentine court and the complex relationships between the creators of the first operas based on the materials of researchers outside of Russia and the documents published by them, previously unknown to Russian readers, are examined in detail in the article by Alena Verin-Galitskaya. [2]

New emphases in the interpretation of the early history of opera also appear in musicology outside of Russia. In April 2019, an interdisciplinary conference titled *Florence Circa 1600: Patrician Families and the Financing of Culture* examined “the role of patrician families in the development of art and music.” [3, p. 445] Presenting many examples of “new archival documentation,” [Ibid., p. 446] the conference concluded with

² See, for example, articles by Vladimir Odoevsky on the operas of Mikhail Glinka (Odoevsky V. F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956, pp. 118–130, 147–148, 201–203, 205–212, 233–237), Vincenzo Bellini (Ibid., pp. 148–150), Carl Maria von Weber (Ibid., pp. 150–153) and other composers.

the premiere of “the recently discovered first rendition of the opera *Dafne*” by Ottavio Rinuccini. [Ibid., p. 445]³

One Russian musicologist managed to make a discovery in the area of competence of primarily Western European researchers. In a study of the first Venetian opera buffa, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, the former determination of its authorship was questioned. While the libretto by Carlo Goldoni was earlier thought to have been written by Vincenzo Ciampi, a careful study of the only surviving manuscript score (Biblioteca Estense, Modena) based on an analysis of handwriting and marks in the manuscript showed that it was nothing more than an example of pastiche music collated from the works of different composers and productions. [4]

Analysis of the latest opera experiments, which often requires musicologists to boldly go where none have gone before, also appears problematic. A discussion of aesthetics in conjunction with compositional techniques — or, more precisely, aesthetics generated from compositional innovations — is presented the works of Svetlana V. Lavrova, in particular, her articles on the Kafkaesque theme in modern musical theatre. The focus of the researcher is the operas *At the Gates of the Law* [*La porta della legge*] by Salvatore Sciarrino, *To... [K...]* by Philippe Manoury and *Transformation* [*La Métamorphose*] by Michaël Lévinas [5]. The operatic plot based on the life events of Carlo Gesualdo da Venosa and his musical manifestation in Scarrino’s opera *My Traitorous Eyes* [*Luci mie traditrici*] became the subject of

her analytical article written several years after the Moscow performance of that work (2012). [6]

“In Search of the Genre” discusses one of the acute problems of the modern opera house, to which musicologists and theatre practitioners immediately responded both in Russia and in other countries. The main thesis that unites a number of articles is the departure from the traditional “opera,” the search for examples of non-standard fusion, the deconstruction of the opera narrative, [7; 8] and the new relationship between the arts. A typical example is the opera *Doctor Atomic* by John Adams, examined in articles by Ryan Ebright [9] and Alexandra Shornikova. [10] The primary focus is on the composer’s work with the category “space–time” through “the use of a spatialized electroacoustic sound design.” [9, p. 85] In the second type of nonlinearity as a mode of plot deployment, the collage principle of composition construction, as well as the use of sound design technology that expands the sound space, — both of these are evaluated as signs of performativity. [10]

The search for new genre inclinations on the example of one specific composition — Artem Ananyev’s mono-opera *Squaring the Circle*, in which a gradual genre and spatial–scenic transformation is carried out, became the topic of an article by young Novosibirsk-based musicologist Taisia Belyaeva. [11] The systematisation of compositional solutions in this genre, which occupies one of the leading places in Russian operatic theatre of recent decades, is given in a work by Galina Zadneprovskaya. [12] A general

³ According to the author of the review, “The new libretto (discovered by Francesca Fantappiè) consists of 212 verses with the addition of original compositions by the patrician Jacopo Corsi and Jacopo Peri.” [3, p. 446]

view of the problem of opera synthesis in the 21st century is presented in an article by Alexandra Krylova. [13] We may particularly highlight publications devoted to the use of digital technologies in modern musical theatre and the genre of digital opera. [14; 15; 16]

The close attention to the “extreme points” of opera history in modern Russian musicology can be apparently explained by the almost complete lack of opportunities to study these stages in full measure during the Soviet period, when access to early manuscripts and the most recent musical scores was extremely difficult. The picture in musicology outside of Russia is different. There is no gap “from Mozart to Puccini” present here: not only do articles appear regularly, but also major monographs devoted to the key figures of Classical and Romantic musical theatre — Gluck, [17; 18] Mozart, [19; 20] Rossini, [21; 22; 23] Verdi, [24; 25; 26] Wagner, [27; 28] as well as the composers of the “second rank.” [29; 30] Russian musicology today stands at the beginning of a period of new understanding of the classical opera repertoire.

If we raise the question of geographical “coordinates,” then the overall consequences of the processes of globalisation are still being perceived in Russia. No matter how much the supporters of national and regional identity complain about it, this process also demonstrates a fair share of positive aspects, at least, in musicology. With the generally increasing transparency of the borders around the world, the exchange of ideas becomes freer, creating new opportunities to study musical, audio and video sources. For this reason, articles published in Russian periodicals about Russian and Western European operas from different time periods are based on similar levels of scholarly resources.

However, there is yet another side to this process. In Russian-speaking musicology, as well as in that outside of Russia, attention is increasingly focused on the diverse intersections of national traditions in the past and present of musical theatre: Austria and Russia in the creative fate of Vicente Martin y Soler, [31] France and Greece as the origins of Georges Aperghis’ national identity and as the basis of a new syncretism of word, sound and gesture in his theatrical quest, [32] Italian opera in Germany and Denmark, [33; 34] a Kazakh fairy tale “voiced” using the latest compositional techniques sonorous effects in the opera *Er-Tostik* (2019) by Alexander Manotskov, [35] Chinese motifs in Western European and Russian librettos, [36; 37; 38] national and European in Vietnamese opera [39] and, finally, a Chinese musician’s view of the traditions of classical Italian *bel canto*. [40]

The Primary Source, Interpretation, Reception

Associated with the second half of the 20th and continuing into the 21st century, world source studies are experiencing a period of rapid development, including that in the field of opera studies. Here the main impulse was the publication of new works by composers who paid significant tribute to the musical theatre. These established a new scholarly format, including information about the history of the creation of works based on a comparison of preserved early versions of scores, librettos, textual comments, etc. Only in the publishing house Bärenreiter, for example, new editions of operas have been published or are being prepared for publication by Mozart, Handel, Gluck, Monteverdi, Cavalli, Martin, Janacek, Rossini, Saint-Saens, Schubert, Rameau, the series “Masterpieces of Italian

Opera,” “L’Opéra français,” “OPERA — Spektrum des europäischen Musiktheaters” (“Eigentext und Fremdtext,” “Transfer und Transformation,” “Aufführungspraxis und Interpretation,” “Sprechen und Singen”).⁴

In Russia the need for new format publications is felt very acutely. Work is already underway on the collected works of Tchaikovsky, Mussorgsky, Shostakovich, and Rachmaninov. However, opera masterpieces by Rimsky-Korsakov and Glinka, as well as those composed by Verstovsky, Serov, Cui, Rubinstein, and Prokofiev have unfortunately been put on the back burner. In any case, source studies have remained relevant and can only be expected to increase in the near future.

The need to revise established stereotypes is perceived even when the situation seems to be more or less fortuitous. The fact that Mussorgsky repeatedly revised his *Boris Godunov* has long been well known, but few people could have imagined that there would be eight authorial versions alone. These

were discovered, prepared for publication and accompanied by a voluminous scholarly commentary in a two-volume edition of the opera’s piano-vocal score by Nadezhda Teterina and Evgeny Levashev.⁵ “There are numerous discoveries, which can be divided into two groups: the discovery of new materials and the improvement of approaches to publishing Mussorgsky’s legacy,” Nadezhda Teterina wrote in her answers to questions posed from the journal *Music Academy* [*Muzykal'naya akademiya*]. “Source discoveries are pouring out like a cornucopia, notwithstanding Mussorgsky and Tchaikovsky seemingly being the two most studied figures in the history of Russian music from the point of view of source studies and textual studies.” [41, p. 144] It is clear that the new edition and the first experience of staging the authorial version of the opera with the previously unreleased painting *Forest Clearing under Sokolniki on the Dnieper* and with the omission of the scene *Tavern on the*

⁴ *Masterpieces of Italian Opera, L’Opéra français, OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters (Eigentext und Fremdtext, Transfer und Transformation, Aufführungspraxis und Interpretation, Sprechen und Singen* [Musical and Textual Parody, Transfer and Transformation, Performance Practice and Interpretation, Speaking and Singing]). For more information, see the publisher’s website:

URL: <https://www.baerenreiter.com/programm/gesamt-und-werkausgaben/masterpieces-of-italian-opera/>;

URL: <https://www.baerenreiter.com/programm/oper/> (accessed: 15.09.2023).

⁵ Levashev E. M., Teterina N. I. K publikatsii klavira opery “Boris Godunov” M. P. Musorgskogo v avtorskikh versiyakh 1868–1874 godov [To the Publication of the Piano-Vocal Score of the Opera *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky in the Authorial Versions of 1868–1874]. *M. P. Musorgskii. Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenii. T. 1, ch. 1: Boris Godunov: Avtorskie versii 1868–1874 godov. Klavir* [Modest Mussorgsky. Complete Academic Compilation of Works. Vol. 1, Part 1: Boris Godunov. The Authorial Versions of 1868–1874. Piano-Vocal Score]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2020, pp. VII–LVIII; Teterina N. I., Levashev E. M. Nauchnye i tekstologicheskie kommentarii k publikatsii klavira opery “Boris Godunov” M. P. Musorgskogo v avtorskikh versiyakh 1868–1874 godov [Scholarly and Textual Comments on the Publication of the Piano-Vocal Score of the Opera *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky in the Authorial Versions of 1868–1874]. *M. P. Musorgskii. Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenii. T. 2, ch. 2: Boris Godunov: Avtorskie versii 1868–1874 godov. Klavir* [Modest Mussorgsky. Complete Academic Compilation of Works. Vol. 2, Part 2: Boris Godunov. Authorial versions 1868–1874. Piano-Vocal Score]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2020, pp. 871–995.

Lithuanian Border,⁶ where Teterina and Levashev acted as scholarly consultants, has brought new accents to the semantic interpretation of *Boris Godunov*.

The same trajectory — a study of the primary source, giving rise to a new understanding — is outlined in the article by Maria Skuratovskaya on the second edition of Rimsky-Korsakov's opera *The Maid of Pskov* (1876–1877). [42] The composer was working on this version at the very same time as when Mussorgsky was creating *Boris Godunov*, and the composers are known to have been in close contact with each other. It is possible that the scene with the Fool Nikola Salos in the second edition of *The Maid of Pskov*, which was subsequently not included in the third edition of the opera, appeared precisely under the influence of *Boris Godunov*.⁷ Since the second version of *The Maid of Pskov* has not yet been published, a textual study of all handwritten materials can become the basis for the publication of this version of the score, which will allow a more complete and objective assessment of the process of Rimsky-Korsakov's formation as an opera composer. The need to re-evaluate the place of the opera *Pan Voevoda* in his legacy is demonstrated in the detailed analysis of autographs and documents related to the history of its creation carried out in the article by Zivar Guseinova. [43]

A study not of only handwritten materials, but also of old printed editions of scores and

librettos, can lead to a rethinking and new significant conclusions. Recently, many libraries have generously and often freely shared previously inaccessible sources of this kind, significantly expanding the capabilities of researchers from different countries. Tatiana Smirnova's article on the publication of scores and librettos of *Armide* by Jean-Baptiste Lully in France at the end of the 17th to the beginning of the 18th century is of interest not only because it brings us closer to the material evidence of theatrical life of a distant era and specific performances, but also due to the opportunity to clarify, for example, how the term “libretto” was understood at that time, how the publishing business was organised, who had the printing privileges, etc. [44] There are also completely unique cases when handwritten notes on the margins of an old print edition left by one of the spectators of a particular opera production⁸ allow us to judge the quality of this performance, representing factual evidence of its critical review. [45]

A special aspect of textual research is presented in the article by Natalya Degtyareva, which analyses the composer's remarks in opera scores as an expression of his directorial intentions. [46] While such remarks have a different function, they are in any case closely related to the musical solution. Although the material of the article is drawn from Austro-German operas of the turn of the 19th and the 20th centuries,

⁶ For example, the Krasnodar Musical Theater, where in 2022 the musical and the stage version of the opera, comprising eight scenes, was performed. [Ibid., p. 142]

⁷ See: Skuratovskaya M. V. “Pskovityanka” N. A. Rimskogo-Korsakova i “Boris Godunov” M. P. Musorgskogo: dialogi i peresecheniya [*The Maid of Pskov* by Nikolai Rimsky-Korsakov and *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky: Dialogues and Intersections]. *Opera v muzykal'nom teatre...* [*Opera in Musical Theater...*]. Vol. 2, pp. 313–321.

⁸ Here, we are talking about the libretto of Antonio Cesti's *L'Argia*, which was staged at the Teatro S. Luca in Venice in 1659.

there is no doubt that this approach can be extended to a wider range of works. In any case, it seems to be extremely important in the preparation of a performance, since serving as a guideline for the director and performers.

Musical source studies presented in articles often have a close relationship with the general scholarly direction that has become widespread in Russian musicology in recent years. Here, we are talking about receptivity studies. Not only does the reconstruction of the history of the opera on the basis of documentary sources and the comparison of the authorial, publishing and staged versions allow us to judge the idea and its implementation, but the analysis of responses in the professional environment and mass print media also makes it possible to reconstruct what Svetlana Petukhova calls a “biography,” putting this definition in the title of her article on Prokofiev’s *War and Peace*. [47] How difficult the history of this opera was can be judged from the very beginning of the article: “The theatrical epic *War and Peace* is the only opera work by Prokofiev that does not have a canonical edition.” [Ibid., p. 145] The fate of Mozart’s unfinished opera *Zaide*, documented in detail by Karina Zybina, belongs to the same type of work *Zaide* in a variety of its versions — both “lifetime” and “posthumous,” [48] as well as a voluminous essay by Svetlana Lashchenko, in which the reconstruction of the relationship between Mikhail Glinka and Karl Georg Wilhelm Rosen was undertaken in the process of working on *A Life for the Tsar*. [49]

Judging by the articles, while the study of the reception of an opera composition and archival studies usually pursue different goals, as a rule, they lead to similar results — the acquisition of new knowledge, which often accompanies a rethinking of existing

ideas, along with a resultant destruction of accepted wisdom. In one case, based on a meticulous analysis of responses in the French press, it may be time to bid farewell to the myth of the failure of the premiere of Georges Bizet’s *Carmen*, [50] to clarify the nature of the comedy-ballet genre in the 17th and 18th centuries; [51] in another, to outline the attitude to the Italian opera in the Soviet Union during the time of Stalin, [52] to reconstruct on the basis of archival documents the history of attempts to create a Soviet “song opera,” which did not lead to noticeable results, [53] to identify signs of the “classical” Soviet opera of Stalin’s time; [54] in a third, to consider the features of the ambiguous perception of the personality and music of Richard Strauss by Alban Berg; [55] finally, to clarify the history of the creation of Alexander Borodin’s operetta *The Heroic Warriors* with the help of previously unknown letters from librettist Victor Krylov to theatre director Nikolai Savitsky discovered in the archives of the State Historical Museum. [56] One of the most noticeable features of the Russian musicological periodicals of the last five years is the increased attention paid to the document as the bearer of primary historical information.

A special part of the interpretation of an opera work has always been the analysis of the relationship between music and libretto, as well as the semantic, dramatic and compositional features of a poetic or prose text in an opera, taken separately as a fact of literature, but considered in the context of musical and theatrical poetics. Here, we have in mind the approach adopted in librettology, which still retains the status of an interdisciplinary field in which neither the musicologist, nor the literary critic, nor the philologist feel fully “self-sufficient.” The need for coordinated and collaborative

research in this area is still felt very acutely. Nevertheless, there do exist musicological works of this kind which attract attention by the fact that the analysis of the libretto by a musician, no matter how literarily oriented he or she may be, is inseparable from his auditory musical sensations.

Let us cite a few examples. Nelya V. Nasibulina in an article devoted to Prokofiev's *The Love for Three Oranges*, writes about the action of two systems of leitmotifs in it — the musical and literary. [57, p. 207] The words “laughter” (and the same root) and “three oranges” were turned into literary leitmotifs by the composer himself, who acted as the librettist of his opera. [Ibid., p. 209–210] The history of work on the text of the libretto of *Kashchey the Immortal* is reconstructed by Zivar Guseinova based on Rimsky-Korsakov's letters and the autograph vocal score. [58] Having completed two thirds of the opera, the composer refused the text offered to him by the writer and journalist Evgeny Petrovsky, and wrote his own version. Although, according to the author of the article, this variant was artistically inferior to the works of contemporary writers, it perfectly corresponded with the new musical and stylistic techniques relevant to the composer at that time. [Ibid., p. 608] For Inna Naroditskaya, a comparison of Pushkin's “The Tale of the Golden Cockerel” with its source — Washington Irving's story about the Arab astrologer, (1832) which is interesting in its own right — became an impulse to analyse how Pushkin's fairy tale was adapted into the opera and how it

correlates with the depiction of the Russian and oriental images in Rimsky-Korsakov's work. [59] Nina Pilipenko's article illuminates the sources that could serve as the basis for the plot of Schubert's *Alfonso and Estrella*. [60] Not the libretto as such, but the ways of working with it by the composer, which actually reject the idea of the text of the opera as a narrative, became the subject of examination in Elena Kiseyeva's article on Tan Dun's *Marco Polo*. [61]

These examples do not exhaust the entire range of librettological research carried out by musicologists. Nevertheless, it is musicological works that apparently delineate the most realistic prospects for the development of this scholarly field.

Opera and Music Theory

Another noticeable trend with the “mass” coverage of publications in periodicals is the appearance of articles in which opera becomes the material and subject of theoretical understanding. This fact seems significant, since for a long time — at least, up until the end of the 20th century — opera research almost invariably remained within the purview of music history. The reason for this is easily explained. The synthetic nature of the genre and the interaction of different arts in it do not allow us to examine the musical and linguistic resources on which opera composition draws to be fully independent, which takes it beyond the framework of music theory in the strict sense of the word. While opera could be considered as a field for the formation of instrumental thematicism,⁹ the idea of

⁹ Let us cite as an example the monograph by Valentina Konen, who played a significant role in the development of Russian musicology: Konen V. Dzh. *Teatr i simfoniya (rol' opery v stanovlenii klassicheskoi simfonii)* [*Theater and Symphony (the Role of Opera in the Formation of the Classical Symphony)*]. Moscow: Muzyka, 1968. 352 p.; 2nd ed. 1975. 376 p.

form-generation, harmony, texture, and orchestration as objects of theoretical study and analysis was formed on the basis of the study of instrumental or “absolute” music.

A significant breach was made with the innovations of the modernist and the avant-garde artists in the 20th century, who turned to musical and theatrical genres. It became impossible to comprehend the operas of Albang Berg, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Luciano Berio, Edison Denisov, not to mention the authors of the late 20th and early 21st centuries, without examining the free orientation in their compositional technique. It is significant that most of the works on the topical operatic compositions mentioned by us, as well as a number of other publications, necessarily involve theoretical aspects of the analysis of texture, form-generation, sound and timbre solutions, etc. Recently, this trend has begun to manifest itself in relation to opera works of other centuries, from early opera to the classics of the 20th century. The examined publications of the last half a decade represent a fairly wide range of such excursions into the sphere of musical theory based on the material of opera compositions.

Here, musical tempo and metro-rhythmic issues are equally relevant for music theory and performance. One of the most controversial topics is the interpretation of the musical texts of early music, including opera scores. The *danse chantée* (dance with singing) genre became widespread in the French musical and theatrical practice

of the 17th and first half of the 18th centuries. Larisa Pylaeva, who devoted a number of research works to stage dancing in early opera, explores the influence of the so-called “passionate” rhythms of French poetry on the formation of musical rhythm on the example of *danse chantée*. [62] The problem posed, as it seems to us, is also important for the analysis of musical forms in early French opera, and even for understanding the specific features of the instrumental thinking of the French composers of that time.

Alexei Panov’s and Ivan Rozanoff’s article [63] seems to be of particular importance in terms of clarifying the status of opera as a theoretical and analytical object. In search of an answer to the question of the correctness of the choice of one or another tempo in the performance of music by Jean-Baptiste Lully, the researchers analysed a number of treatises of the late 17th and 18th centuries, noting that the French authors in their source texts devoted to instrumental music rely on examples from operas. A reference to the duet of Epaphus and Libya from Act 5 of Lully’s *Phaëton* was found in the treatises *Les principes du clavecin* [*The Basics of the Harpsichord*] (1702) by de Saint Lambert’s and *L’Art de Preluder sur la Flûte Traversiere* [*The Art of Preluding on a Travers Flute*] by Jacques Hotteterre’s (1719).¹⁰ This duet, which apparently enjoyed popularity after Lully’s death, still impresses the listener today with its combination of simplicity and refinement of the melodic weaving of two voices (Example No. 1).

¹⁰ Saint Lambert de. *Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702; Hotteterre J. M. *L’Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, Sur le Haubois, et autres Instrumens de Defbus*. <...> Paris: l’Auteur, Foucalt, 1719. The links and descriptions of sources, see: [63].

Example No. 1 Jean-Baptiste Lully. *Phaëton*. Fifth Act.
The Duet of Epaphus and Libye

Hélas! une chaise si belle Devoit estre eternelle. Hélas! de si tendres A-
 mant. Hélas! une chaise si belle Devoit estre eternelle. Hélas! de si tendres A-
 mouers Devoit durer toujours. Hélas! une chais- ne si belle Devoit estre eter-
 mouers Devoit durer toujours. Hélas! he- las: une chais- ne si
 nelle. Hélas! une chais- ne si belle Devoit
 belle Devoit estre eter- nel- le. Hé- las! Hé-

Nevertheless, it is unlikely that the popularity of this duet can in itself justify its appearance in manuals on the art of playing instruments. The authors of the article note: “It is curious that in the treatise on learning to play the harpsichord, the author referes

the reader to vocal genres. This does not quite correspond to today’s understanding of the principles of historically informed performance of early music.” [Ibid., p. 75] Apparently, the time has come to extend the thesis of the close relationship between the “instrumental” and “vocal” in the 17th and 18th centuries to a wider range of theoretical issues than was previously accepted.

Opera also becomes a field for studying the problems of orchestral writing, [64] tonal patterns and their role in operatic drama, [65] consideration of the spatial and temporal coordinates of musical composition and drama. [9; 10; 66]

Another theoretical problem, to which attention has recently increased, is that of the musical formation of opera. Judging by the scholarly periodicals, two different approaches seem to be relevant today. On the one hand, the compositional processes occurring within the opera attract attention by themselves. This kind of research has its own tradition in Russian musicology, they are reflected even in textbooks and tutorial manuals, whereas in past decades the material consisted primarily in the national opera of the 19th century.¹¹ However, researchers have recently been increasing their focus on works by musicologists outside of Russia.¹²

¹¹ Skrebkov S. S. *Analiz muzykal'nykh proizvedenii: uchebnik dlya srednego professional'nogo obrazovaniya* [Analysis of Musical Works: a Textbook for Secondary Vocational Education]. 2nd ed., rev. and add. Moscow: Yurait, 2019. 302 p.; Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedenii: uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: a Textbook]. 2nd ed., rev. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.

¹² *Formy vokal'noi muzyki: uchebnik po analizu. Dlya vysshikh i srednikh muzykal'nykh uchebnykh zavedenii* [Forms of Vocal Music: A Textbook of Analysis. For higher and secondary musical educational institutions]. E. Ruchyevskaya, V. Shirokova, L. Ivanova [et al.]. N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. St. Petersburg: Kompozitor, 2022. 608 p.; Logunova A. A. *Stroenie stseny v ital'yanskoi opere XIX veka: la solita forma na primere finalov oper Verdi “Nabukko”, “Makbet”, “Traviata”, “Don Karlos”, “Otello”: uchebnoe posobie* [Structure of the Stage in the Italian Opera of the 19th Century: la solita forma on the Example of the Finals of Verdi’s Operas “Nabucco”, “Macbeth”, “La Traviata”, “Don Carlos”, “Othello”: Textbook]. St. Petersburg; Saratov: N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, 2023. 92 p.

In this connection, it is worth noting an article by a young musician who turned to the study of the opera finale as a composite “unit” in the Singspiels by Karl Ditters von Dittersdorf as compared to the finales of Mozart’s buffa opera, [67] by which means the typical features in the poetics of the composition of the comic opera of the second half of the 18th century can be more clearly represented. The attention of another researcher was attracted by the quartet canon from Beethoven’s *Fidelio* and the form of the opera canon itself, which was popular in the late 18th and early 19th centuries. [68]

The second approach allows us to look at the problem from a different perspective; in this case, the emphasis is on the role of opera in the general process of developing the logic of musical formation. However, such a formulation of the question for Russian musicology has not yet become habitual. Attention to this problem was drawn by one of the authors of our article in a report at the First Congress of the Russian Society for Music Theory in 2013, and again a year later at the international conference (Musicians and Musicologists as Teachers: How to Construct Musical

Comprehension for Students, Bologna, 2014).¹³ Its development can be traced in several publications of recent years, in which the Italian aria is examined as an important “springboard” in the formation of a number of key categories and principles of musical composition of the time period from the 17th to the 19th centuries. [69; 70; 71]

Conclusion

An analysis of contemporary academic periodicals forms a basis for judgements concerning research priority areas in the study of opera. The main trend can be considered in terms of a clarification of a number of positions that had previously remained obscure in Russian musicology for various reasons. Specific areas attracting the research attention in studies of early and modern opera include the use of documentary archival sources as the basis for historical reconstructions, as well as opera works considered as material for theoretical understanding. It is important that opera issues continue to be presented on the pages of Russian journals since indicating the dynamic development of both the opera itself and the scholarly field of research that accompanies it.

¹³ Susidko I. P. *Starinnaya opera kak analiticheskii ob"ekt* [Early Opera as an Analytical Object]. Journal of Russian Society for Theory of Music. 2013. Issue 2. URL: <https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Susidko%20I.P..pdf> (accessed: 15.09.2023); Susidko I. P. Musiktheoretische Studie der Arienform in italienischer Opern des 18. Jahrhunderts und die Umgestaltung des Formenlehrekursus. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2014. No. 10–11, pp. 120–125.

References

1. Saponov M. A. The Revelations of Jacopo Peri. *Starinnaya muzyka / Early music quarterly*. 2023. No. 3 (101), pp. 1–8. (In Russ.)
2. Verin-Galitskaya A. D. Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *Il Rapimento di Cefalo*. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2022. No. 2, pp. 187–206. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-187-206
3. Morucci V. Florentine Patricians, Art, Music and Culture around 1600. *Early Music*. 2019. Vol. 47, Issue 3, pp. 445–446. DOI: 10.1093/em/caz059
4. Lutsker P. V. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*: the Original Score Examined. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 104–122.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122
5. Lavrova S. V. Kafkian Themes in Modern Musical Theatre: Salvatore Sciarrino's Opera *Before the Law*, Philippe Manoury's opera *K...*, and Michaël Lévinas's opera *Metamorphosis*. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 1, pp. 1–23.
DOI: 10.7256/2453-613X.2019.1.29024
6. Lavrova S. V. The Biography of Gesualdo di Venosa as an Opera Plot: *Luci mie traditrici (Oh My Belying Eyes)* by Salvatore Sciarrino and *Gesualdo Considered as a Murderer* by Luca Francesconi. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 2, pp. 35–47.
DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29644
7. Stoianova I. Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2021. Vol. 12, Issue 4, pp. 156–173. (In Russ.)
DOI: 10.26176/mosconsv.2021.47.4.08
8. Chattah J. Postmodern *Opera 101*: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives. *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*. Ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020, pp. 313–338. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0012
9. Ebright R. *Doctor Atomic* or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound Design. *Cambridge Opera Journal*. 2019. Vol. 31, Issue 1, pp. 85–117.
DOI: 10.1017/S0954586719000119
10. Shornikova A. V. Time and Space in the Opera *Doctor Atomic* by John Adams: To the Problem of Performativity. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 4, pp. 45–50. (In Russ.)
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45
11. Belyaeva T. A. Features of Genre Interaction in Mono-opera Artem Ananyev *Squaring the Circle* (2013). *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 2, pp. 99–112. (In Russ.)
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-99-112
12. Zadneprovskaya G. V. Modern Domestic Mono-Opera: Theory and Practice. *Manuscript*. 2020. Vol. 13, Issue 9, pp. 168–173. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2020.9.33
13. Krylova A. V. New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Vol. 10, No. 2, pp. 230–247. (In Russ.)
DOI: 10.21638/spbu15.2020.203
14. Nagina D. A. Digital Opera Projects by Dmitry Otyakovsky. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 4, pp. 45–52. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-45-52

15. Otyakovsky D. S., Sagdiev R. F. Issues and Problems of Musical Dramaturgy in the Genre of Digital Opera. *Journal of Musical Science*. 2023. Vol. 11, No. 2, pp. 163–168. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-163-168
16. Hui J. Reconfiguring Voice in *The End*: Virtuosity, Technological Affordance and the Reversibility of Hatsune Miku in the Intermundane. *Cambridge Opera Journal*. 2022. Vol. 34, Issue 3, pp. 364–379. DOI: 10.1017/S0954586722000301
17. Cabrini M. Recalibrating Reform: Homer, Fénelon, and Their Imprint on Gluck’s *Telemaco*. *Journal of Musicology*. 2018. Vol. 35, Issue 2, pp. 183–222. DOI: 10.1525/jm.2018.35.2.183
18. Fenby-Hulse K. Music and Narrative in the Eighteenth Century: Gluck’s *Iphigénie en Aulide* as Dramatic Tableau. *Open Library of Humanities*. 2019. Vol. 5, Issue 1, pp. 1–35. DOI: 10.16995/olh.131
19. Lösel S. *Theological Anthropology in Mozart’s “La clemenza di Tito”: Sin, Grace, and Conversion*. London: Routledge, 2022. 222 p. DOI: 10.4324/9781003261452
20. Shaftel M. R. Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro*. *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*. Ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020, pp. 227–264. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0009
21. Senici E. *Music in the Present Tense. Rossini’s Italian Operas in Their Time*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2019. 358 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226663685.001.0001
22. Ketterer R. C. Under Cover in Babylon: Rossini’s *Cyrus the Great* for the Lenten Season. *Nineteenth-Century Music Review*. 2022, pp. 1–21. DOI: 10.1017/S1479409822000295
23. Carnini D. Rossini’s Self-Borrowings as a Stylistic Weapon. *Nineteenth-Century Music Review*. 2023, pp. 1–25. DOI: 10.1017/S1479409822000490
24. Blaszkiewicz J. Verdi, Auber and the Aida-Type. *Cambridge Opera Journal*. 2022. Vol. 34, Issue 2, pp. 157–182. DOI: 10.1017/S0954586722000118
25. Izzo F. Giuseppe Verdi’s *Jérusalem* between Adaptation and Self-Borrowing. *Nineteenth-Century Music Review*. 2023, pp. 1–19. DOI: 10.1017/S1479409822000520
26. Huebner S. *Verdi and the Art of Italian Opera: Conventions and Creativity*. Boydell & Brewer, 2023. 332 p. DOI: 10.2307/jj.4032508
27. Duke C. Lyric Forms as “Performed” Speech in *Das Rheingold* and *Die Walküre*: A Study of Operatic Convention in Wagnerian Music Drama. *Journal of Music Theory*. 2021. Vol. 65, Issue 2, pp. 287–323. DOI: 10.1215/00222909-9143204
28. Berry M., Vazsonyi N. (ed.) *The Cambridge Companion to Wagner’s “Der Ring des Nibelungen”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 409 p. DOI: 10.1017/9781316258033
29. Andries A. Uniting the Arts to Stage the Nation: Le Sueur’s *Ossian* (1804) in Napoleonic Paris. *Cambridge Opera Journal*. 2019. Vol. 31, Issue 2–3, pp. 153–187. DOI: 10.1017/S095458672000004X
30. Locke R. P. Félicien David’s Grand Opera *Herculanum* (1859): Rome, Early Christianity, Multiple Exoticisms, Great Tunes — and Satan. *Nineteenth-Century Music Review*. 2023, pp. 1–30. DOI: 10.1017/S1479409823000216
31. Kryazheva I. A. At the Intersection of Traditions: Austria and Russia in the Creative Destiny of V. Martin y Solera. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2019. No. 2, pp. 2–12. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2019-2-002-012
32. Yakovleva T. O. Greece and France: Concerning the Question of Georges Aperghis’ National Identity. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 87–102. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102
33. Timms C. Steffani’s *Amor vien dal Destino*: New Answers to Old Questions. *Early Music*. 2023. Caad039. DOI: 10.1093/em/caad039

34. Jeanneret C. Costumes and Cosmopolitanism: Italian Opera in the North. *Cambridge Opera Journal*. 2020. Vol. 32, Issue 1, pp. 27–51. DOI: 10.1017/S0954586720000105
35. Kokisheva M. T., Safiyeva Zh. A. Chamber Opera “Er-Tostik” by A. Manotskov: On the Issue of Interaction of Cultures. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 89–98. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10010
36. Lee H. H. An Opera about the ‘Progress of Music’: Charles Burney, Domenico Corri’s *The Travellers* (1806) and the Macartney Embassy to China 1792–1794. *Cambridge Opera Journal*, 2021. Vol. 33, Issue 1–2, pp. 89–108. DOI: 10.1017/S0954586722000040
37. Medvedeva Yu. P. “Chinese Style” in Music at the Turn of the 19th–20th Centuries. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2020. No. 2, pp. 50–74. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2020-2-050-074
38. Medvedeva Yu. P. C. A. Cui’s Opera *The Mandarin’s Son*: Between East and West. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 1, pp. 41–54. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-41-54
39. Zagidullina D. R. Do Hong Kuan’s Opera *Red Leaves* in the Aspect of Interaction of Cultures. *Music. Art, Research, Practice*. 2020. No. 4 (32), pp. 37–49. (In Russ.)
40. Liu Xiaohu. Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini’s Operas: Tradition and Innovation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 3, pp. 122–139. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2023.15.3.008
41. Andrianova E. A. Nadezhda Teterina: “Findings in Source Studies are Pouring Out as if From a Cornucopia”. *Music Academy*. 2022. No. 2, pp. 142–147. (In Russ.) DOI: 10.34690/240
42. Skuratovskaya M. V. The Second Version of *The Pskov Maid* in the Context of Nikolai Rimsky-Korsakov’s Opera Legacy. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 145–153. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.145-153
43. Guseinova Z. M. *Pan Voyevoda* by N. A. Rimskii-Korsakov. To the Creative History of Opera. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2023. Vol. 13, No. 1, pp. 4–19. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2023.101
44. Smirnova T. V. Early-Time Publications of “Armide” by J.-B. Lully and Ph. Quinault: Historical Digression. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 4, pp. 80–90. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-80-90
45. Marcaletti L. Emperors, Ambassadors and Opera Reviews in 17th-century Venice: an Annotated Libretto of Cesti’s *L’Argia* (1669). *Early Music*. 2022. Vol. 50, Issue 3, pp. 357–372. DOI: 10.1093/em/caac013
46. Degtyareva N. I. Author’s Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director’s Will of the Composer. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 3, pp. 140–157. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2023.15.3.009
47. Petukhova S. A. *War and Peace*: Biographical Milestones. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 145–219. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-145-219
48. Zybina K. I. The Phantom of the Opera: Mozart’s *Zaide* on Stage. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2021. No. 1, pp. 3–40. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2021-1-003-040
49. Lashchenko S. K. M. I. Glinka and E. F. Rosen. *Art of Music. Theory and History*. 2020. No. 22–23, pp. 156–213. (In Russ.) DOI: 10.24411/2307-5015-2020-00004
50. Bulycheva A. V., Arutyunova E. A. The Creation of the Myth about the Failure of Georges Bizet’s *Carmen*. Following the Materials of the French Press of the Years 1875–1883. *Sovremennye*

problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology. 2023. No. 3, pp. 40–62. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-040-062

51. Safonova A. A. Opera which Involves Dance, or Ballet which Involves Singing: *Comédie Lyrique* on the Stage of The Royal Academy of Music in Paris. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 2, pp. 6–27. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027

52. Tomof K. Italian Opera in Stalin’s Soviet Union. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2019. No. 3, pp. 107–149.

DOI: 10.56620/2587-9731-2019-3-107-149

53. Naumenko T. I. The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 58–67. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067

54. Vlasova E. S. Soviet Classical Opera: Ideas and Realities. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, Issue 4, pp. 102–131. (In Russ.)

DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006

55. Veksler Yu. S. Alban Berg and Richard Strauss: Paradoxes of Reception. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2019. Vol. 10, Issue 1, pp. 74–91. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2019.36.1.005

56. Bulycheva A. V. “I Laughed Like a Madman at the Music Alone...” Borodin’s Operetta *Heroic Warriors* in Victor Krylov’s Letters to Nikolay Savitsky. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2020. No. 3, pp. 66–110. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2587-9731-2020-3-066-110

57. Nasibulina N. V. The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev’s *The Love for Three Oranges*. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2022. No. 2, pp. 207–217. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-207-217

58. Guseinova Z. M. N. A. Rimsky-Korsakov’s “Kashchey the Immortal”: From the Text of the Fairy Tale to the Text of the Opera. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2019. Vol. 9, No. 4, pp. 608–619. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2019.401

59. Naroditskaya I. The Enigma of the *Golden Cockerel*: Catch It if You Can. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 3, pp. 107–125.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-107-125

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

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.090-102

61. Kiseyeva E. V. Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun’s Opera *Marco Polo*). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 170–180. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180

62. Pylaeva L. D. On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *Chanson à Danser* and the *Danse Chantée*. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 3, pp. 9–25. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025

63. Panov A. A., Rosanoff I. V. French Musicians of the 18th Century on the Interpretation of Compositions by Jean-Baptiste Lully. *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 72–86. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-072-086

64. Skuratovskaya M. V. Rimsky-Korsakov: *Principles of Orchestration* and Three Operas on Historical Subjects. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2022. No. 2, pp. 120–141. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-120-141
65. Vlasova N. O. Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss *Der Rosenkavalier*. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2023. Vol. 14, Issue 3, pp. 466–479. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2023.54.3.04
66. Goryachikh V. V. The Concept of Time in the Dramaturgy of “The Tsar’s Bride” by N. A. Rimsky-Korsakov. *Opera musicologica*. 2019. No. 1, pp. 33–46. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.002
67. Bubeeva S. B. The Final of the Singspiel *Doktor and Apotheker* by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2021. No. 2, pp. 60–90. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-060-090
68. Logunova A. A. “Mir ist so wunderbar”: Considering Opera Traditions Interaction in *Fidelio* by Beethoven (Modern Musicologists on the Quartet’s Genesis). *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2022. Vol. 12, No. 1, pp. 205–223. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2022.110
69. Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 63–75. (In Eng. and in Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075
70. Nagina D. A. Sonata Form in Vocal Music: Occasionality or Regularity? *Scholarly Papers of Russian Gnesin Academy of Music*. 2019. No. 1, pp. 27–43. (In Russ.)
71. Pilipenko N. V. The Forms in Giovanni Simone Mayr’s Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*. 2022. No. 4, pp. 42–63. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

Information about the authors:

Irina P. Susidko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of Analytical Musicology.

Pavel V. Lutsker — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department of Analytical Musicology.

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

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Сапонов М. А. Откровения Якопо Пери // Старинная музыка. 2023. № 3 (101). С. 1–8.
2. Верин-Галицкая А. Д. Политические интриги флорентийского двора как предпосылки к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 187–206. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-187-206
3. Morucci V. Florentine Patricians, Art, Music and Culture around 1600 // Early Music. 2019. Vol. 47, Issue 3, pp. 445–446. DOI: 10.1093/em/caz059
4. Lutsker P. V. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*: the Original Score Examined // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 104–122. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.104-122

5. Лаврова С. В. Кафкианская тема в современном музыкальном театре: оперы «У врат закона» Сальваторе Шаррино, «К...» Филиппа Манури и «Превращение» Михаэля Левинаса // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 1. С. 1–23.
DOI: 10.7256/2453-613X.2019.1.29024
6. Лаврова С. В. История Джезуальдо ди Веноза как оперный сюжет: «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Джезуальдо считают убийцей» Лука Франческони // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 35–47.
DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29644
7. Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино) // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12, вып. 4. С. 156–173. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.47.4.08
8. Chattah J. Postmodern *Opera 101*: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives // Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020, pp. 313–338. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0012
9. Ebright R. *Doctor Atomic* or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound Design // Cambridge Opera Journal. 2019. Vol. 31, Issue 1, pp. 85–117.
DOI: 10.1017/S0954586719000119
10. Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45
11. Беляева Т. А. Особенности жанрового взаимодействия в моноопере Артема Ананьева «Квадратура круга» (2013) // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 99–112.
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-99-112
12. Заднепровская Г. В. Современная отечественная моноопера: теория и практика // Манускрипт. 2020. Т. 13, № 9. С. 168–173. DOI: 10.30853/manuscript.2020.9.33
13. Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10, № 2. С. 230–247.
DOI: 10.21638/spbu15.2020.203
14. Нагина Д. А. Цифровые оперные проекты Дмитрия Отяковского // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 45–52.
DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-45-52
15. Отяковский Д. С., Сагдиев Р. Ф. Вопросы и проблемы музыкальной драматургии в жанре цифровой оперы // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 163–168.
DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-163-168
16. Hui J. Reconfiguring Voice in *The End*: Virtuosity, Technological Affordance and the Reversibility of Hatsune Miku in the Intermundane // Cambridge Opera Journal. 2022. Vol. 34, Issue 3, pp. 364–379. DOI: 10.1017/S0954586722000301
17. Cabrini M. Recalibrating Reform: Homer, Fénelon, and Their Imprint on Gluck's *Telemaco* // Journal of Musicology. 2018. Vol. 35, Issue 2, pp. 183–222. DOI: 10.1525/jm.2018.35.2.183
18. Fenby-Hulse K. Music and Narrative in the Eighteenth Century: Gluck's *Iphigénie en Aulide* as Dramatic Tableau // Open Library of Humanities. 2019. Vol. 5, Issue 1, pp. 1–35.
DOI: 10.16995/olh.131
19. Lösel S. Theological Anthropology in Mozart's *La clemenza di Tito*: Sin, Grace, and Conversion. London: Routledge, 2022. 222 p. DOI: 10.4324/9781003261452

20. Shaftel M. R. Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro* // Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020, pp. 227–264. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0009
21. Senici E. Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2019. 358 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226663685.001.0001
22. Ketterer R. C. Under Cover in Babylon: Rossini's *Cyrus the Great* for the Lenten Season // Nineteenth-Century Music Review. 2022, pp. 1–21. DOI: 10.1017/S1479409822000295
23. Carnini D. Rossini's Self-Borrowings as a Stylistic Weapon // Nineteenth-Century Music Review. 2023, pp. 1–25. DOI: 10.1017/S1479409822000490
24. Blaszkiewicz J. Verdi, Auber and the Aida-Type // Cambridge Opera Journal. 2022. Vol. 34, Issue 2, pp. 157–182. DOI: 10.1017/S0954586722000118
25. Izzo F. Giuseppe Verdi's *Jérusalem* between Adaptation and Self-Borrowing // Nineteenth-Century Music Review. 2023, pp. 1–19. DOI: 10.1017/S1479409822000520
26. Huebner S. Verdi and the Art of Italian Opera: Conventions and Creativity. Boydell & Brewer, 2023. 332 p. DOI: 10.2307/jj.4032508
27. Duke C. Lyric Forms as “Performed” Speech in *Das Rheingold* and *Die Walküre*: A Study of Operatic Convention in Wagnerian Music Drama // Journal of Music Theory. 2021. Vol. 65, Issue 2, pp. 287–323. DOI: 10.1215/00222909-9143204
28. Berry M., Vazsonyi N. (ed.) The Cambridge Companion to Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 409 p. DOI: 10.1017/9781316258033
29. Andries A. Uniting the Arts to Stage the Nation: Le Sueur's *Ossian* (1804) in Napoleonic Paris // Cambridge Opera Journal. 2019. Vol. 31, Issue 2–3, pp. 153–187. DOI: 10.1017/S095458672000004X
30. Locke R. P. Félicien David's Grand Opera *Herculanum* (1859): Rome, Early Christianity, Multiple Exoticisms, Great Tunes — and Satan // Nineteenth-Century Music Review. 2023, pp. 1–30. DOI: 10.1017/S1479409823000216
31. Кряжева И. А. На пересечении традиций: Австрия и Россия в творческой судьбе В. Мартин-и-Солера // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2019. № 2. С. 2–12. DOI: 10.56620/2587-9731-2019-2-002-012
32. Яковлева Т. О. Греция и Франция: к вопросу о национальной идентичности Жоржа Апергиса // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 1. С. 87–102. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102
33. Timms C. Steffani's *Amor vien dal Destino*: New Answers to Old Questions // Early Music. 2023. Caad039. DOI: 10.1093/em/caad039
34. Jeanneret C. Costumes and Cosmopolitanism: Italian Opera in the North // Cambridge Opera Journal. 2020. Vol. 32, Issue 1, pp. 27–51. DOI: 10.1017/S0954586720000105
35. Кокишева М. Т., Сафиева Ж. А. Камерная опера «Ер-Тостик» А. Маноцкова: к вопросу о взаимодействии культур // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 89–98. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10010
36. Lee H. H. An Opera about the ‘Progress of Music’: Charles Burney, Domenico Corri's *The Travellers* (1806) and the Macartney Embassy to China 1792–1794 // Cambridge Opera Journal. 2021. Vol. 33, Issue 1–2, pp. 89–108. DOI: 10.1017/S0954586722000040
37. Медведева Ю. П. «Китайский стиль» в музыке рубежа XIX–XX веков // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2020. № 2. С. 50–74. DOI: 10.56620/2587-9731-2020-2-050-074

38. Медведева Ю. П. Опера Ц. А. Кюи «Сын мандарина»: между Востоком и Западом // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 41–54. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-41-54
39. Загидуллина Д. Р. Опера До Хонг Куана «Красные листья» в аспекте взаимодействия культур // Музыка. Искусство, наука, практика. 2020. № 4 (32). С. 37–49.
40. Лю Сяохэ. Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 3. С. 122–139. DOI: 10.26156/OM.2023.15.3.008
41. Андрианова Э. А. Надежда Тетерина: «Источниковедческие находки сыплются как из рога изобилия» // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 142–147. DOI: 10.34690/240
42. Скуратовская М. В. Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 145–153. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.145-153
43. Гусейнова З. М. «Пан Воевода» Н. А. Римского-Корсакова. К творческой истории оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13, №. 1. С. 4–19. DOI: 10.21638/spbu15.2023.101
44. Смирнова Т. В. Старопечатные издания «Армиды» Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино: Исторический экскурс // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-80-90
45. Marcaletti L. Emperors, Ambassadors and Opera Reviews in 17th-century Venice: an Annotated Libretto of Cesti's *L'Argia* (1669) // Early Music. 2022. Vol. 50, Issue 3, pp. 357–372. DOI: 10.1093/em/caac013
46. Дегтярева Н. И. Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссёрской воли композитора // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 3. С. 140–157. DOI: 10.26156/OM.2023.15.3.009
47. Петухова С. А. «Война и мир»: этапы биографии // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 145–219. DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-145-219
48. Зыбина К. И. Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 1. С. 3–40. DOI: 10.56620/2587-9731-2021-1-003-040
49. Лашенко С. К. М. И. Глинка и Е. Ф. Розен // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22–23. С. 156–213. DOI: 10.24411/2307-5015-2020-00004
50. Бульчёва А. В., Арутюнова Е. А. Рождение мифа о провале «Кармен» Жоржа Бизе. По материалам французской прессы 1875–1883 годов // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 40–62. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-040-062
51. Сафонова А. А. Опера, в которой танцуют, или балет, в котором поют: из истории музыкальной комедии на сцене Королевской академии музыки в Париже // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 6–27. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-006-027
52. Tomof K. Italian Opera in Stalin's Soviet Union // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2019. No. 3, pp. 107–149. DOI: 10.56620/2587-9731-2019-3-107-149
53. Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 58–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067
54. Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 4. С. 102–131. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006

55. Векслер Ю. С. Альбан Берг и Рихард Штраус: парадоксы рецепции // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, вып. 1. С. 74–91.
DOI: 10.26176/mosconsv.2019.36.1.005
56. Булычёва А. В. «Я над голой музыкой хохотал, как угорелый...» Оперетта Бородина «Богатыри» в письмах Виктора Крылова Николаю Савицкому // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2020. № 3. С. 66–110.
DOI: 10.56620/2587-9731-2020-3-066-110
57. Насибулина Н. В. Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 207–217. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-207-217
58. Гусейнова З. М. «Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова: от текста сказки — к оперному тексту // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9, вып. 4. С. 608–619. DOI: 10.21638/spbu15.2019.401
59. Народицкая И. Энигма «Золотого петушка»: поймите, если сможете // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 107–125. (На англ. яз.)
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-107-125
60. Пилипенко Н. В. Опера Франца Шуберта «Альфонсо и Эстрелла»: об истоках сюжета // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 90–102. (На англ. яз.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.090-102
61. Кисеева Е. В. Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 170–180. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180
62. Пылаева Л. Д. О роли «страстных» ритмов французской поэзии XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée* // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 9–25. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-009-025
63. Панов А. А., Розанов И. В. Французские музыканты XVIII века об интерпретации композиций Жана Батиста Люлли // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 1. С. 72–86. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-072-086
64. Скуратовская М. В. Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 120–141. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-2-120-141
65. Власова Н. О. Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 3. С. 466–479. DOI: 10.26176/mosconsv.2023.54.3.04
66. Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // Opera musicologica. 2019. № 1. С. 33–46. DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.002
67. Бубеева С. Б. Финал в зингшпиле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы *buffa* // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 60–90. DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-060-090
68. Логунова А. А. *Mir ist so wunderbar*: современное музыкознание о природе квартета-канона Бетховена (еще раз о взаимодействии оперных традиций в «Фиделио») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 1. С. 205–223.
DOI: 10.21638/spbu15.2022.110
69. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 63–75. (На англ. и русс. яз.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

70. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2019. № 1 (28). С. 27–43.

71. Пилипенко Н. В. Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 4. С. 42–63. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

Информация об авторах:

И. П. Сусидко — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания.

П. В. Луцкер — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания.

Н. В. Пилипенко — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 08.11.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 27.11.2023

Accepted / Принята к публикации: 29.11.2023

Original article

УДК 781.7

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.165-176



From the History of Early Expeditions of Musicologists from the Gnesins' Institute to the Russian North (1950–1970s)*

Inessa A. Nikitina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
nikins@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6197-9505>*

Abstract. The article presents a brief excursus into the history of the folk music expeditions organized by music scholars from the Gnesins' Institute to the Russian North. The beginning of the expeditionary study of the Northern Russian territories and the formation of a fund of musical and ethnographic materials on this region dates back to the creation of the Cabinet for Folk Music at the Gnesins' Institute (1958). Its leader was the famous folklorist Vladimir Kharkov, who during the time period between the 1950s and the 1970s determined the routes and methods of expeditionary work. Since 1959, under his leadership, the traditions of the Kirov Region have been collectively and systematically studied. Individual expeditions were sent to other northern Russian areas with the participation of musicologists specializing in musical folklore: Igor Istomin explored the basins of the rivers Northern Dvina, Vaga, and Mezen (in the Arkhangelsk Region), while Ksenia Bromley explored the upper Volga region.

The prominent national ethnomusicologist Evgeny Gippius played an important role in the study of the folk music traditions of the Russian North by the scholars of the Gnesins' Institute. Since the mid-1960s, he supervised the expeditionary and scholarly work of Borislava Efimenkova on the study of the lamentation culture of the eastern Vologda region, in the 1970s he initiated the expeditions of Evgeniya Reznichenko on the Onega River in the Arkhangelsk region, which ended with the discovery of the traditions of Pomorye. The continuous research of these territories and the mass recording of the material has made it possible to carry out the structural-typological and arealogical interpretation of the Vologda and Pomorye traditions of lamentations.

* The article was prepared for the International Scholarly Online Conference “Scholarly Schools in Musicology of the 21st Century: towards the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Inessa A. Nikitina, 2023

The most important result of the early expeditions of the musicologists from the Gnesins' Institute to the Russian North were the published collections of folk music of various genres and many scholarly studies, including dissertations, on the traditional culture of the region.

Keywords: Russian North, musical and ethnographic expeditions, folklore archive of the Gnesin Russian Academy of Music

For citation: Nikitina I. A. From the History of Early Expeditions of Musicologists from the Gnesins' Institute to the Russian North (1950–1970s). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 165–176. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.165-176

Музыкальная культура народов России

Научная статья

Из истории ранних гнесинских экспедиций на Русский Север (1950–1970-е годы)**

Инесса Александровна Никитина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
nikins@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6197-9505>*

Аннотация. Статья представляет собой краткий экскурс в историю гнесинских фольклорных экспедиций на Русский Север. Начало полевого обследования севернорусских территорий и формирования фонда музыкально-этнографических материалов по этому региону относится ко времени создания в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных Кабинета народной музыки (1958). Его руководителем стал известный фольклорист В. И. Харьков, который в 1950–1970-е годы определял маршруты и методику экспедиционной работы. Под его началом коллективно и планомерно с 1959 года изучались традиции Кировской области. В иные севернорусские зоны направлялись единичные экспедиции с участием специализирующихся на музыкальном фольклоре музыковедов: И. А. Истомина исследовал бассейны рек Северной Двины, Ваги, Мезени (Архангельская область), К. М. Бромлей — верхнее Поволжье.

Важную роль в освоении гнесинцами музыкально-фольклорных традиций Русского Севера сыграл крупнейший отечественный этномузыковед Е. В. Гиппиус. С середины 1960-х годов он курировал полевую и научно-исследовательскую работу Б. Б. Ефименковой по изучению причетной культуры восточной Вологодчины, в 1970-х инициировал проведение экспедиций Е. Б. Резниченко на реке Онеге в Архангельской области, завершившихся открытием традиций Поморья. Сплошное обследование этих территорий и массовая

** Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

фиксация материала позволили осуществить структурно-типологическую и ареалогическую интерпретацию вологодской и поморской причетных традиций.

Важнейшим результатом ранних гнесинских экспедиций на Русский Север стали опубликованные собрания музыкального фольклора разных жанров и целый ряд научных, в том числе диссертационных, исследований по традиционной культуре региона.

Ключевые слова: Русский Север, музыкально-этнографические экспедиции, фольклорный архив Российской академии музыки имени Гнесиных

Для цитирования: Никитина И. А. Из истории ранних гнесинских экспедиций на Русский Север (1950–1970-е годы) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 165–176. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.165-176

The Russian North is a special sanctuary area that during the course of many centuries has preserved an immensely rich cultural heritage — landmarks of wooden architecture, traditions of decorative ornamental art and folk crafts, prosaic and folk music and poetry. Not accidentally, it was particularly the northern gubernias of the Russian state — the Arkhangelsk, Olonetsk, Vologda, as well as the Vyatka and the Kostroma gubernias — where the first folk music expeditions of the Commission for the Gathering of Russian Folk Songs, established in 1884, affiliated with the Ethnography Department of the Russian Geographic Society, were sent. They were directed by ethnographer and philologist Feodor Istomin, whereas the involvement of musicians to work was determined by an aspiration to a maximally precise fixation of examples of folk music.

Even more far-reaching activities of studying the traditional culture of the Russian North were unfolded during the years 1926–1930, which saw the fulfillment of the complex expeditions of the State Institute for the History of the Arts in which the assistants of the Section for Peasant Art participated in.

Gradually, not only the scholarly research centers, but also the educational centers — the universities, institutes and conservatories in the capital and the regional cities — joined the expedition work in the region.

The beginning of the expeditions organized by music scholars from the Gnesins' Institute to the Russian North fell on the late 1950s and early 1960s. The first trips took place soon after the founding at the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute of the Cabinet for Folk Music (in 1958), later transformed to the Problem-Related Scholarly Research Laboratory for Study of Traditional Musical Cultures (presently — the Evgeny Gippius Musical Ethnographic Center. The new subdivision appeared at the Institute by no means in a spontaneous way. Already beginning from the early 1950s a folk music circle was formed there, organized upon the initiative of professor of the Music History Department Mikhail Samoilovich Pekelis and having brought together students who were enthusiastic about the culture of folk songs. The work of the circle was supervised by the famous folklorist, collector and connoisseur of folk music Vladimir Iosifovich Kharkóv¹, at that

¹ See: Kharkov Vladimir Iosifovich (1900–1974). *Gnesinsky Dom. Istoriya uchebnykh zavedenii* [The Gnesins' Dynasty. A History of Educational Institutions] / compiled by E. Kostina and V. Tropp. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2015, pp. 483–485.

time an employee of the Cabinet for Folk Music of the Moscow Conservatory.

While defining the contribution made by Vladimir Kharkov to the organization of the expeditionary work in the musical higher institutions of Moscow with the engagement of a greater number of students to it, Elena Biteryakova writes: “the scholar possessed exclusive personal qualities, including those of an organizer. During the years of his work, folk music studies in both of the musical higher institutions in the capital city literally obtained new breath. Through the efforts of Kharkov, the Cabinet for New Music of the Moscow Conservatory was given spacious accommodations, the indispensable technical equipment for stationary and field recordings and an expanded staff. Under his management, the number of expeditions and publications of expeditionary materials increased considerably. The idea of active involvement of students into folk song collecting and publishing activities belonged particularly to Kharkov. Also very effective was the form of combined field work of music scholars from the Conservatory and the Gnesins’ Institute, which he was also the first to suggest”. [1, p. 188]

The joint participation of the students from the State Musical-Pedagogical Institute and the Moscow Conservatory in the expeditions to the Krasnoyarsk Region, which took place in 1956 in 1957 was, undoubtedly, the achievement of Vladimir Iosifovich². The result of this field research was the publication of the two-volume edition

“Russkiye narodnye pesni Krasnoyarskogo kraya,”³ where the students of the Gnesins’ Institute also participated in its preparation. The founding of the specialized folk music department presented a natural outcome of the multifold activities in the sphere of folk music studies.

Chairman of the Cabinet of Folk Music of the Gnesins’ Institute Vladimir Kharkov was one of Klement Kvitka’s students who inherited from him not only his scholarly methods, but also his pedagogical principles. [2, p. 88] It was particularly as the result of Kvitka’s influence that Kharkov, having attended his course on comparative musicology at the N. V. Lysenko Musical Drama Institute in Kiev, engaged in scholarly research activities in the field of folk music studies. [3, p. 190] Having acquired an immense amount of experience in collecting folk songs, Vladimir Iosifovich determined the directions of the students’ field work and its methodological directions. In the late 1950s and throughout the 1960s, folk music expeditions were not included among the mandatory tutorial-practical disciplines. Engaging in them on a voluntary basis, students of various major fields of study — musicologists, composers, choral conductors and instrumentalists — participated in these trips. Many of them — including such music scholars as Yuri Bychkov, Elizaveta Meyen, Elena Durandina, Evgenia Pustovit, Zoya Glyadeshkina, Igor Istomin and Tatiana Leye — subsequently continued their teaching activities at their alma mater, whereas for

² See: Leonova N. V. Iz istorii zapisi muzykal'nogo fol'klora sibirskikh pereselentsev [From the History of the Recording of Folk Music of the Siberian Settlers]. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2011. No. 17–2, p. 89.

³ See: *Russkie narodnye pesni Krasnoyarskogo kraja* [Russian Folk Songs of the Krasnoyarsk Region]. Ed. S. Aksyuk. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1959. Issue 1. 226 p.; Moscow: Sovetskii kompozitor, 1962. Issue 2. 243 p.

Alexander Banin, Ksenia Bromley, Svetlana Braz, Tatiana Kazanskaya, Borislava Efimenkova and other graduates from the Gnesins' Institute these first expeditionary itineraries became the beginning of a lengthy professional path in folk music studies.

The greater part of expeditionary trips took place with a massive participation of students: from four to seven, and sometimes even more groups of two or three people each were directed for these trips. As a rule, several administrative neighborhoods in various regions were spanned by field research activities, but, at the same time, it cannot be said that they took place consistently and according to plan: during those years the tasks of a frontal span of territories had not been set, while work on collecting and recording folk melodies was carried out in individual rural areas or villages.

Since Kharkov “directed the musicians to record everything that was interesting,”⁴ the students notated separate individual examples of folk music that seemed to them to be bright or unusual, as the result of which, each group usually replenished the fund of audio recordings of the Cabinet for New Music with material that was insignificant in its number — about thirty or forty specimens in number.

This is how the surveying of the northern Russian region began. In all likelihood, the choice of territory for the field work was stipulated by personal professional contacts of the chairman of the cabinet — his lengthy acquaintance with the philologist and folklorist Ivan Alexandrovich Mókhirev, at that time an associate professor of the Literature Department at the Kirov

Pedagogical Institute.⁵ The latter showed Kharkov the folk music materials notated during the years 1957–1958 in various neighborhoods of the Kirov Region in expeditions with the students of the Institute and, most likely, accentuated the prospects of combined study of the areal singing culture. The expeditionary work of the musicians from the Gnesins' Institute began here in 1959 and continued for over 20 years. At first, the research of the territories near Vyatka were directed by Kharkov, and later — by Svetlana Leonidovna Braz, who, having undergone academic education majoring in choral conducting, became an active collector, researcher and popularizer of folk music and a faculty member of the Folk Choral Department, which was established in 1966.

Notwithstanding all the abundance and diversity of folk music in the Kirov Region, it was far from easy to engage in field work even at that time, in the early 1960s, which had to do both with the lack of experience of the young collectors and the frequent breakages of the sound recording equipment. “It is difficult to gather female singers together. The young people work too much and are frequently not in a condition to sing after their work. The elderly people are disrupted by the small children, whom they have nowhere to leave in the daytime, while at night it is difficult to put them to bed. Other hindering factors are the overall inertia and thoughtlessness. Several times we wasted time because of the undisciplined character of the singers... But if we mention what obstructs us, we should, first of all, tell about the magnetic tape-recorder. An entire

⁴ From the author's conversation with Igor Istomin (September, 2020).

⁵ See: Ivan Alexandrovich Mókhirev (1908–1986). *Herald of Vyatka State Humanitarian University*. 2008. No. 2–1, p. 173.

week passed, before we understood all of its ‘fallacies.’ Once we rode down to Kirov to fix the finicky tape recorder. Entire reels of recordings turned out terrible,” — we read in the diary entries of one of the female participants of the expedition of 1961.⁶

Gradually, the field research was spanned throughout almost half the regions of the immense Kirov Region. At that time, it was, most likely, the only region where the musicians from the Gnesins’ Institute worked so systematically, consistently and in such large numbers. It is true, however, that for the most part the practice of isolated notation of the folk music material was preserved. Also worthy of wonder is its limitation in terms of genre: the basis was comprised by lyrical and wedding songs, as well as vocal-choreographic repertoire; there were almost no notated examples of lamentations, one of the predominant genres in the northern Russian tradition. But at the same time there also are some singular rarities — calendar Christmas carols accompanying Christmastide, fortunetelling specimens of the Russian epic bylinas, and tunes played on the gusli. Notwithstanding all the shortcomings of the field work, there was no lack of fruitful results in it, since the musicians from the Gnesins’ Institute were able to gather a rather large collection of recordings of folk music of the area near Vyatka. An important result of the

expeditions of the 1960s and 1970s was the publication of a number of compilations of songs prepared on the basis of these materials⁷.

A real leap forward in the research of the traditions of the Kirov Region we can consider to be the involvement in it of musicology students prepared for field work by ethnomusicologist of the new school Borislava Efimenkova. This took place in the late 1970s, when the musicological expedition to the Luza River took place with the participation of Valentina Svistkova, Elena Shifrina and Galina Vinogradova. They carried out a practically through surveying of the Luza District, having recorded and notated folk songs in 14 localities. Almost 300 (!) examples of folk music, numerous ethnographic materials and an extensive report about the expedition became essential groundwork for the future development of this local tradition.

The collective field research of the folk music traditions in the Russian North by the musicologists from the Gnesins’ Institute in the 1960s and 1970s was carried out within the limits of the Kirov Region. The other northern Russian territories were traversed by the students and post-graduate students of the Gnesins’ Institute either individually, or in small groups. Moreover, this work was carried out for the most part by musicologists who specialized in folk music studies.

⁶ The field notebooks of the expedition (No. 340) to the Urzhum and the Kumyon Districts of the Kirov Region with the participation of students Svetlana Braz, Lina Karzhaubaeva, Svetlana Sevastyanova and Irina Smirnova are preserved in the Manuscript Collection of the Evgeny Gippius Musical Ethnographic Center.

⁷ Braz S. L. *Pesni reki Luzы: dlya peniya (solo, ansambli, khor) bez soprovozhdeniya* [Songs of the Luza River: for Unaccompanied Singing (Solo, Ensemble, Chorus)]. Intr. and Annot. of the Author. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1977. 34 p.; *Vyatskie pesni, skazki, legendy. Proizvedeniya narodnogo tvorchestva Kirovskoi oblasti, sobrannye v 1957–1973 gg.* [Vyatka Songs, Fairy Tales and Legends. Folk Songs of the Kirov Region Collected during the Years 1957–1973] / comp. by I. Mokhirev and S. Braz. Gorky: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1974. 214 p.; Mokhirev I. A., Kharkov V. I., Braz S. L. *Narodnye pesni Kirovskoi oblasti* [Folk Songs of the Kirov Region]. Intr. by V. Kharkov. Moscow: Muzyka, 1966. 350 p.

At first, the instructor in their folk song collecting activities was Kharkov, in many ways determining the sphere of their scholarly interests. Thereby, it was particularly under his influence that Igor Istomin turned to studies of the labor songs of the lumber rafters: “The initiator was Vladimir Iosifovich; he said that this was a relict genre, that we should pay as much attention to it as we can.”⁸ The vast geography of Igor Alexandrovich’s field research work was stipulated by the special attention paid by the folk song collector to the concrete genre — the labor songs — and the aspiration to notate examples of them in the various local traditions. He began studying the traditions of the northern Russian river banks in 1963 with the Vyatka River (in the Kirov Region), and subsequently continued his field work on the Northern Dvina, the Vaga and the Mezen (the Arkhangelsk Region), also coming out numerous times on the forest floats of the Siberian rivers preserved at that time. “Since it was necessary to research the floats, the question arose, what kind of cultures are present, for example, on the Northern Dvina or the Mezen. And so, in 1965 Alexander Noskov and I found ourselves on the Northern Dvina. We began our trip from Velikiy Ustyug and went all the way to Arkhangelsk,” Istomin specifies⁹. It is noteworthy that this expedition, which surveyed the Kotlas, Krasnoborsk, Vinogradovsky and Shenkursk Districts turned out to be singular in the work of the folk music specialists from the Gnesins’ Institute on collecting folk songs in the Northern Dvina area. It is also noteworthy that the 1960s were the time of the most intensive field work carried

out in the expeditions in the Arkhangelsk Region of the other higher education musical institute from the capital city — the Moscow Conservatory, the participants of which were also predominantly students — musicologists and composers (see: [3, p. 140]).

Notwithstanding his special predilection towards the rafters’ repertoire, Istomin paid a considerable amount of attention to other folk music genres and, what is especially important, to their ethnographic context, as he notated the content of the conversations with the local dwellers in his field notebooks. Most illustrative in this context are the materials of the Mezen expedition (1966), where, along with the labor songs, there were wedding and lyrical songs chastooshka ditties, rare specimens of bylina epic songs (called *starinas*) and sacred verses, nuptial songs, recruit and funereal lamentations notated. Separate mention is merited by the reconstruction of the combined form of performance of songs of the wedding ritual, which is an undoubted achievement on the part of the song gatherer. It is noteworthy that the specimens of folk music notated by Istomin in performance by male choruses have in recent years become one of the sources for studying the male ensemble singing tradition on the Mezen (see: [4]).

This well-preserved regional tradition, which is extremely diverse in terms of genre, was not neglected by the folk music scholars from the Gnesins’ Institute. Several student expeditions continued the work on the Mezen in the second half of the 1970s, while during the 1980s the frontal surveying of that territory became one of the main directions of the folk song collecting activities of the

⁸ From the author’s conversation with Igor Istomin (September, 2020).

⁹ Ibid.

folk music scholars of the Gnesins' Institute headed by Margarita Engovatova. In 1980s the musicologists from the Gnesins' Institute also worked in the villages inhabited by Old-Believers in the Menzen District, which makes it possible to carry out comparative research of the repertoire and the dynamics of this tradition in entirety and with the consideration with the materials notated here by the folk music expeditions of the Institute of Russian Literature. [5]

Ksenia Mikhailovna Bromley¹⁰ also began her folkloristic path under Kharkov's supervision. In the late 1950s and early 1960s, while a student of musicology, she was sent on a folk music expedition in another North Russian region — the upper Volga region, where at first she searched for examples of what in Kharkov's opinion was the most prospective genre for studying — labor songs. However, this trend of field research turned to be little productive in the Tver and Yaroslavl Regions. Nonetheless, the Upper Volga traditions (and the initially surveyed territories were joined with the Ivanovo and the Kostroma Regions) in the further work of collecting folk songs have become the main object of observation of Ksenia Mikhailovna, who has disclosed the abundance of areal instrumental culture to folk music studies, already upon her completion of studies at the Institute.¹¹

The field research of the upper regions of the Volga region in the middle of the 1970s was joined by Tatiana Viktorovna Kiryushina. She joined the first expedition to the Kostroma Region, following the advice of the well-known gatherer and researcher of folk music, at that time, a faculty member of the Gnesins' Institute, Vyacheslav Mikhailovich Shchurov, who defined that territory as “unclaimed” and entirely uncovered by folklorists. Subsequently, Tatiana Kiryushina, collecting and studying folk music and ethnographic materials of the areal traditions of the Kostroma Region during the course of several decades, became one of the leading specialists in this region.

The methodology of the field and cameral research of folk music carried out by the musicologists from the Gnesins' Institute began to change with the involvement of the most significant Russian ethnomusicologist Evgeny Vladimirovich Gippius as an academic consultant. Starting from 1965, he began supervising the scholarly and folk song gathering activities of Borislava Borisovna Efimenkova (at that time a post-graduate student of Mikhail Pekelis), having disclosed before her the prospects of a new direction in folk music studies — namely, the structural-typological direction.¹² Efimenkova's first expeditions to the Russian North — to the Pomorye Region in 1966 and the Kargopol

¹⁰ See: Kiryushina T. V. Ksenia Mikhailovna Bromley. *Zhivaya starina* [Living Olden Times]. 2017. No. 3, p. 66.

¹¹ See: Bromley K. M. *Pastush'ya rozhechnaya muzyka yaroslavsko-kostromskogo pograniichya na osnove repertuara pastukha-rozhechnika V. A. Kolpakova* [The Music for Shepherd's Horn of the Boundary Between the Yaroslavl and the Kostroma Regions on the Basis of the Repertoire of Shepherd's Horn Player V. A. Kolpakov]. Ed. T. Kiryushina. Moscow: Nauchno-Issledovatel'sky Institut Kul'turnogo i Prirodnogo Naslediya imeni D. S. Likhacheva, 2018. 223 p.

¹² Nikitina I. A. Borislava Borisovna Efimenkova (1933–1996). *Zapiski Memorial'nogo muzeya-kvartiry Eleny Fabianovny Gnesinoi* [Notes of the Elena Fabianovna Gnesina Memorial Museum]. Issue 3: *Po stranitsam Gnesinskikh chtenii* [Along the Pages of the Gnesins' Conferences]. Comp. by L. Golubeva and V. Tropp. Moscow: Rossiikaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2018, p. 211.

District of the Arkhangelsk Region in 1967, most likely, did not leave any discernible trace on her ethnomusicological path. However, the discovery of the culture of cries in the Vologda Region in 1967 defined one of the leading directions of her future scholarly activities. During the course of more than 10 years, she carried out a thorough surveying of the territories of the eastern Vologda Region, which concluded with a structural-typological and areal interpretation of the forms of the areal cries.¹³ Referring to the fundamental character of Efimenkova's research, Larisa Belogurova emphasizes that for many years it has become a standard for the scholars of the structural-typological direction and has preserved this status up to the present day. [6, p. 104]

It was particularly Gippius who, in light of studying the regional North Russian traditions along the rivers, in the middle of the 1970s recommended Evgenia Borisovna Reznichenko, a student of Efimenkova, to make an expedition to the little surveyed Lake Onega: "Evgeny Vladimirovich Gippius gave his blessings for me to undertake studies of the Russian North. He suggested me to go to the Onega, proceeding from the opportunity to fill in the blank spot on the map of northern Russian folk music, if I find any material there."¹⁴ However, the expeditions made by the musicologists

from the Gnesins' Institute during the years 1976–1978 passing from the headwaters to the source of the region encountered a numerous amount of abandoned villages and a neglect of the folk music tradition. But there was also a positive effect from these expedition trips. Having arrived at the coast of the White Sea, the folk song collectors discovered a most abundant stratum of traditional folk song culture: "We arrived at a different regional tradition. You have only one or two days remaining for work, and, all of a sudden, you seem to find yourself on another planet. It was not simply some kind of abundant material, there was a feeling of a cultural shock!"¹⁵ This formed the beginning of Reznichenko's longstanding field surveying and study of the folk music traditions of the Pomorye Region.

A significant amount of ethnographical musical materials related to the Russian North gathered by the musicologists from the Gnesins' Institute during the 1960s and 1970s has been published. Besides the indicated folklore compilations from the Kirov Region, these are the editions devoted to the labor songs of the rafters compiled by Igor Istomin, the Vologda Region tradition of cries and Borislava Efimenkova's northern lullabies, and Tatiana Kiryushina's genres of the calendar cycle in the Kostroma Region.¹⁶

¹³ See: Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet': mezhdurech'e Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshengi (Vologodskaya oblast')* [*The Northern Russian Lamentations: the Interfluve between the Sukhona and Yug and the Upper Part of the Kokshenga (the Vologda Region)*]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1980. 392 p.

¹⁴ From the conversations of the author of the article with Evgenia Reznichenko (September 2020).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Istomin I. A. *Trudovye pripevki plotogonov [Rafters' Labor Songs]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1979. 183 p.; Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet'...* [*Northern Russian Lamentations...*]; Efimenkova B. B. *Severnye baiki: Kolybel'nye pesni Vologodskoi i Arkhangel'skoi oblasteri* [*Northern Fairytales: Lullaby Songs of the Vologda and Arkhangelsk Regions*]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1977. 80 p.; *Kostromskie pesni i naigryshi [Kostroma Songs and Tunes]*. Issue 1: *Kalendarnye obryadovye pesni [Calendar Ritual Songs]*. Rec., notation, comp. and comment. by T. Kiryushina. Kostroma, 1993. 54 p.

The investigations made during the expeditions during those years has also served as a basis for the scholarly works of ethnomusicologists,¹⁷ including many dissertation research works.¹⁸ The objects of their studies were not only the various genres of the areal or regional northern Russian traditions, but also more particular

phenomena — concrete storylines for songs notated by various musicologists, including those from the Gnesins' Institute during their expeditions in the Russian North [7]. It is gratifying that the folk music texts gathered over half a century ago have remained up to the present day under careful attention of ethno-linguists and philologists¹⁹.

¹⁷ Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet'...* [Northern Russian Lamentations...]; Nikitina I. A. Ispolnitel'skie interpretatsii liricheskikh pessennykh syuzhetov na russkoi Mezeni: k voprosu sootnosheniya poeticheskogo teksta i napeva [Performance Interpretations of Lyrical Song Storylines on the Russian Mezen: Concerning the Question of the Correlation of the Poetic Text and the Tune]. *Questions of Ethnomusicology*. 2020. No. 1, pp. 67–84; Nikitina I. A. O mekhanizmax formirovaniya vtorichnykh ritmicheskikh kompozitsii v mezenskikh protyazhnykh pesnyakh [Concerning the Mechanisms of Formation of Secondary Rhythmic Constructions in the Mezen Plangent Songs]. *Questions of Ethnomusicology*. 2016. No. 1, pp. 50–67; Reznichenko E. B. O rannikh zapisyakh gruppovoi pricheti Kandalakshskogo berega Belogo moray [About the Early Notations of the Group Lamentations of the Kandalaksha Coast of the White Sea]. *Questions of Ethnomusicology*. 2020. No. 1, pp. 97–104; Reznichenko E. B. Pokhoronno-pominal'naya prichet' yugo-zapadnogo Pomor'ya [Funereal Commemorative Lamentations of the Southwestern Pomorye]. *Questions of Ethnomusicology*. 2015. No. 2, pp. 67–80; Reznichenko E. B. Prichitaniya vostochnogo Pomor'ya s podvizhnymi zvukovysotnymi parametrami [Lamentations of the Eastern Pomorye with Movable Pitch Parameters]. *Questions of Ethnomusicology*. 2013. No. 3, pp. 19–22; Reznichenko E. B. Svadebnaya prichet' Belomor'ya v kontekste izucheniya kul'tury Russkogo Severa [Wedding Cries of the White Sea Coast in the Context of Studying the Culture of the Russian North]. *Musicology*. 2013. No. 7, pp. 11–17; etc.

¹⁸ See Theses of Dissertations for the Degree of Candidate of Arts (17.00.02): Braz S. L. *Russkie narodnye pesni Vyatskoi zemli: k probleme mestnogo i obshchenatsional'nogo* [Russian Folk Songs of the Vyatka Land: Concerning the Issue of the Areal and the Overall-National]. Moscow, 1979. 24 p.; Efimenkova B. B. *Severorusskaya prichet' mezhdurech'ya Sukhony i Yuga i Verkhov'ev Kokshengi (Vologodskaya oblast')* [Northern Russian Lamentations of the Interfluvium Between the Sukhona and the Yug and the Upper Regions of the Kokshenga (the Vologda Region)]. Moscow, 1973. 19 p.; Istomin I. A. *Zakonomernost' raspredeleniya zvukov v muzykal'nykh formakh: na primere strukturnogo analiza burlatskikh pesen* [The Regularities of Distribution of Pitches in Musical Forms: on the Example of Structural Analysis of Bargemen's Songs]. Moscow, 1973. 17 p.; Reznichenko E. B. *Svadebnaya prichet' Pomor'ya kak sistema lokal'nykh traditsii* [Wedding Cries of the Pomorye as a System of Areal Traditions]. Moscow, 2014. 26 p.; Chaikina V. V. *Priurochennye liricheskie pesni Luzy v kontekste mestnoi fol'klornoj traditsii (k probleme lokal'nykh melodicheskikh stilei)* [Occasioned Lyrical Songs of Luza in the Context of the Areal Folklore Traditions (Concerning the Issue of Local Melodic Styles)]. Moscow, 1996. 25 p.

¹⁹ See: Tolstaya S. M. *Polesskie pokhoronnye prichitaniya v sopostavlenii s severorusskimi* [Funereal Lamentations of the Forest Area Compared to the Northern Russian Variety]. *Slavyanskije arkhaischeskie arealy v prostranstve Yevropy* [The Slavic Archaic Areal Study within the Space of Europe]. Ex. area S. M. Tolstaya. Moscow: Indrik, 2019, pp. 291–329; Yugay E. F. *Ritm kak instrument zhanrovoy pamyati v vologodskikh prichetaniyakh* [Rhythm as an Instrument of Genre Memory in Vologda Lamentations]. *RSUH/RGGU Bulletin: "History. Philology. Culturology. Eastern Studies" Series*. 2017. No. 12, pp. 17–30; Yugay E. F. "From This Place You Cannot Hear Speech. From This Place You Cannot Receive a Letter": The Letter-Message in Russian Funeral Lamentations. *The Ritual Year II*. Ed. by G. Stolyarova, I. Sedakova, N. Vlaskina. Kazan; Moscow: T8, 2016, pp. 165–184, etc.

Unfortunately, during the 1990s, the endeavors of surveying the Russian North by musicologists from the Gnesins' Academy have come to a halt. This is in many ways connected to the shift of interests

on the part of the gatherers towards the folk music of the western and southern Russian territories, where the field work began to be carried out at a larger scale and a more planned manner.

References

1. Biteryakova E. V. Vladimir Kharkov: Correspondence with Klyment Kvitka. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, No. 1, pp. 184–218. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.012
2. Biteryakova E. V., Gilyarova N. N. Klyment Kvitka in the History of Ethnomusicology: To the 140th Anniversary of His Birth. *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 3, pp. 79–108. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005
3. Biteryakova E. V. Arkhangelsk Materials in the Funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center (General Characteristics). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, No. 1, pp. 126–150. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2023.15.1.007
4. Nikitina I. A. The Tradition of Male Singing in the Mezen River Basin. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, No. 1, pp. 10–33. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.002
5. Podrezova S. V., Shvets T. V. The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the Pushkin House Expedition in 1975 and 1976). *Opera musicologica*. 2021. Vol. 13, No. 4, pp. 6–36. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.001
6. Belogurova L. M. Borislava Efimenkova's Research of Northern Russian Lamentations as the Beginning of the Ethnomusicological Science of the Gnesins' Institute. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 102–111. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.102-111
7. Ivanova M. N. Versions of the Lyrical Song “Lad's Dream” in the Folklore Traditions of Russia: Historical and Typological Assessment”. *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 2, pp. 42–62. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003

Information about the author:

Inessa A. Nikitina — Senior Lecturer at the Department of Ethnomusicology; Research Fellow, Acting Head of the Musical and Ethnographic Center named after E. V. Gippius.

Список источников

1. Битерякова Е. В. Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 1. С. 184–218. DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.012
2. Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н. Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 3. С. 79–108. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005
3. Битерякова Е. В. Архангельские материалы в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (общая характеристика) // Opera musicologica. 2023. Т. 15, № 1. С. 126–150. DOI: 10.26156/OM.2023.15.1.007
4. Никитина И. А. Мужская певческая традиция в бассейне реки Мезень // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 1. С. 10–33. DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.002
5. Подрезова С. В., Швец Т. В. Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов) // Opera musicologica. 2021. Т. 13, № 4. С. 6–36. DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.001
6. Белогурова Л. М. Исследование Бориславы Ефименковой «Севернорусская причеть» как начало гнесинской этномузыкологической науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 102–111. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.102-111
7. Иванова М. Н. Лирическая песня «Сон молодца» в фольклорных традициях России: результаты типологического изучения // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 2. С. 42–62. DOI: 10.26156/OM.2020.12.2.003

Информация об авторе:

И. А. Никитина — старший преподаватель кафедры этномузыкологии; научный сотрудник, и. о. руководителя Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса.

Received / Поступила в редакцию: 03.11.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 27.11.2023

Accepted / Принята к публикации: 29.11.2023

Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 781.7

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.177-187



К вопросу эволюции этномузыкальной системы (на материале песенных традиций верхнеокских сёл Тульского региона)

Юлия Владимировна Гайсина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
j.gaysina@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2073-681X>*

Аннотация. Предметом исследования в статье выступают современные механизмы модификации этномузыкальной системы на примере региональной песенной традиции, локализованной на территории Тульской области в верхнем течении реки Оки. Анализируются записи фольклорно-этнографических экспедиций, проводившихся в период с середины 1970-х по начало 2020-х годов. Методология исследования основана на положениях научных трудов Е. В. Гиппиуса, Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой в русле структурно-типологических исследований. В статье рассматриваются параметры видоизменения этномузыкальной системы с точки зрения бытования песенных жанров и структуры жанровой системы, включая механизмы замещения древних напевов более поздними. Проанализированы тенденции развития ладового строения корпуса напевов, обозначены механизмы «осовременивания» музыкального языка и особенности корреляции напевов поздней стилистики с древними ангемитонными напевами, взаимовлияния трихордовой ангемитоники и диатоники инструментальных наигрышей. В статье также прослеживаются пути трансформации ритмических структур, причины «ухода» таких жанров, как святочные загадки, а также принципы включения в систему явлений поздней городской стилистики (частушек в роли веснянок, свадебных в роли масленичных песен). Характеристика данной этномузыкальной системы с позиций современных тенденций её преобразования ранее не была отражена в научных трудах, чем обусловлена научная новизна настоящей статьи.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, этномузыкальная система, региональная песенная традиция, аутентичное исполнительство

Для цитирования: Гайсина Ю. В. К вопросу эволюции этномузыкальной системы (на материале песенных традиций верхнеокских сёл Тульского региона) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 177–187. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.177-187

Благодарности: Низкий поклон моему научному руководителю Маргарите Анатольевне Енговатовой, искренняя благодарность педагогам и научным сотрудникам Российской академии музыки имени Гнесиных, уважаемым коллегам Ларисе Белогуровой, Екатерине

Дороховой, Инессе Никитиной, Варваре Калюжной, Игорю и Ирине Климовым, Елене Степновой, представителям администрации Тульской области, а также народным исполнителям, хранящим уникальное музыкальное искусство предков.

Musical Culture of Russia

Original article

Concerning the Question of the Evolution of an Ethno-Musical System (on the Materials of the Song Traditions of the Upper Oka Villages of the Tula Region)

Yuliya V. Gaisina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
j.gaysina@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2073-681X>*

Abstract. The object of research in the article is formed by the contemporary mechanisms of modification of the ethno-musical system on the example of a regional song tradition localized on the territory of the Tula Region in the upper flow of the Oka River. Analysis is made of folklore-ethnographic expeditions carried out during the period from the mid-1970s until the early 2020s. The methodology of research is based on the positions of scholarly works by Evgeny Gippius, Borislava Efimenkova, and Margarita Engovatova in the vein of structural-typological research works. The article examines the parameters of the ethno-musical system from the perspective of the existence of song genres and the structure of the genre system, including the mechanisms of replacement of ancient melodies with newer ones. Analysis is made of the tendencies of development of the modal structure of a number of melodies, and indication is made of the mechanisms of “modernization” of the musical language and the peculiarities of correlation of the melodies of a later style with early anhemitonic melodies, the mutual influence of trichordal anhemitonicism with the diatonicism of the instrumental tunes. The article also traces out the paths of transformation of rhythmic structures, the reasons for the “departure” of such genres as Christmas riddles, as well as the principles of inclusion into the system of phenomena of the later urban style (“chastooshka” ditties in the role of spring folk songs, wedding songs in the role of shrove-tide songs). The characteristic feature of the present ethno-musical system from the positions of the present-day tendencies of its transformation has not been reflected previously in scholarly works, wherein the novelty of the present article is stipulated.

Keywords: folk music, ethno-musical system, regional song tradition, authentic performance

For citation: Gaisina Yu. V. Concerning the Question of the Evolution of an Ethno-Musical System (on the Materials of the Song Traditions of the Upper Oka Villages of the Tula Region). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 177–187. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.177-187

Acknowledgements: I wish to express my sincere gratitude to my academic advisor Margarita Engovatova, to my honored colleagues Larisa Belogurova, Ekaterina Dorokhova, Inessa Nikitina, Varvara Kalyuzhnaya, Igor Klimov and Irina Klimova, Elena Stepnova, to the representatives of the administration of the Tula Region, as well as to the folk singers who are preserving the unique musical art of their forefathers.

Каждая региональная песенная традиция как этномузыкальная система представляет собой уникальный культурный феномен, функционирующий и развивающийся в соответствии с определёнными закономерностями, обусловленными спецификой её жанровой системы, звуковысотного строя, корпуса ритмических форм и, конечно же, культурной средой более масштабного плана, в контексте которой она сформировалась. Изменение песенной традиции — процесс довольно быстрый, динамичный: многие исследователи, работающие в фольклорно-этнографических экспедициях, констатируют, что по прошествии буквально трёх десятилетий песенная система может измениться почти до неузнаваемости. Приезжая в одно и то же село спустя нескольких десятков лет, можно обнаружить, что с обновлением состава носителей традиции из бытования ушли наиболее архаичные песенные жанры и уникальный музыкальный стиль, изменилась манера пения, модифицировались напевы и ритмические формы. В таких случаях многие говорят о деградации песенной системы, об утрате её индивидуальных черт, разрушении жанровой системы и т. д. И если собиратели XIX века отмечали, что наиболее древние жанры, воспроизводимые народным исполнителем, будучи «не в его время сложены», обычно «сохранялись народом с огромным почтением» [1, с. 46], то теперь «почтения» к старым песнопениям у новых поколений всё меньше и меньше. В частности, Т. Шастина в одной из своих работ подчёркивает: «Начиная с послед-

них десятилетий XX века... аутентичное исполнительство песни, наигрыша, танца утратило бытование почти во всех регионах России. Явно наблюдающиеся процессы затухания крестьянского песенно-инструментально-танцевального творчества высветили угрозу необратимости потери самобытности локальных певческих традиций...» [2, с. 120–121].

В настоящей статье предлагается рассмотреть данное явление более подробно на примере песенных традиций верхнеокских сёл Тульского региона, составивших на рубеже XX и XXI столетий единую стилевую этномузыкальную систему¹. Материалом исследования стали экспедиционные записи исполнения народных песен, зафиксированного в населённых пунктах Одоевского, Белёвского, Суворовского, Дубенского, Арсеньевского районов Тульской области (с «эпицентром» в Одоевском районе) разными собирателями в период с 1975 по 2023 год. Как показывает практика, примерно полувековой период сбора и обработки музыкально-этнографических образцов позволяет составить более или менее объёмное представление о динамике песенной системы. Сходные рамки наблюдаются в анализе современного состояния песенных традиций у других авторов, причём не только на русском материале [3, с. 175].

Основу методологии исследования составили научные положения структурно-типологического подхода, сформулированные в трудах Е. Гиппиуса, М. Енговатовой, Б. Ефименковой и других учёных.

¹ Особенности данной этномузыкальной системы подробно рассматривались автором статьи в диссертации: Гайсина Ю. В. Верхнеокская песенная традиция Тульского региона как этномузыкальная система: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2008. 258 с.

Рассматривая динамику региональной песенной системы применительно к верхнеокской традиции Тульского региона, следует отметить, что здесь система не столько деградировала, сколько модифицировалась под влиянием новых культурных условий. При этом скрепляющие её механизмы по-прежнему живы и вполне работоспособны. Можно обнаружить ряд направлений модификации песенной стилистики наряду со стабильно сохраняющимися признаками.

К числу **стабильных** признаков относятся следующие:

1) преобладание жанров, связанных с движением, стилистически сходных с южнорусскими скорыми хороводными песнями (включая песни свадебного обряда);

2) количественное доминирование в песенной системе свадебных, лирических и хороводных песен, составляющих вместе её стилевое ядро;

3) наличие напевов календарных обрядовых жанров (представлены в меньшей степени);

4) превалирование «квадратных» — со «слоговой музыкально-ритмической формой» (СМРФ, по терминологии Б. Ефименковой²) из четырёх построений на основе восьми- (реже шести-) временных «малых ритмических единиц» (МРЕ) (см. примеры № 1 а–д) в корпусе ритмических структур;

5) ладомелодическое строение напевов характеризуется сочетанием трихордовой ангемитоники и диатоники (возможно сочетание данных принципов

Пример № 1 а–д

Example No. 1 a–e

Ритмические формы с восьмивременными малыми ритмическими единицами

Rhythmical Forms with Eight-Temporal Small Rhythmical Units

а) Красная калина | Весь лес украсила
Ой, лёшонки лёли | Весь лес украсила

б) Уж ты Грунюшка, Груня, Груня, ягода моя
Ой ли, ой ли, | Ой, яли, яли, яли

в) Ты рябинушка, Ты кудрявая
Ты когда взошла, | Когда выросла

г) Мы распашем землю-чернозём, Мы распашем землю-чернозём,
Роза, роза, | чернозём, Что это за роза, чернозём.

д) В саду Маша гуляла, В саду Маша гуляла, гуляла
Гуляла, гуляла, | Красавица девица, гуляла

² В настоящей статье ритмические структуры рассматриваются в соответствии с положениями монографии Б. Ефименковой. См.: Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора». М.: Композитор, 2001. 356 с. Описание используемых терминов приводится на с. 37–49.

звуковысотной организации в разных мелодических ячейках³ одного напева), а также стилистики инструментальных наигрышей общерусского распространения;

б) закономерности музыкальной организации, родственные диатоническим инструментальным наигрышам общерусского распространения, обнаруживают себя в напевах самых разных жанров, в том числе в медленных напевах поздневесенних хороводов и в лирических песнях (ср. примеры № 2 а, б);

Пример № 2 а Хороводная песня. Село Стояново, Одоевский район. Запись и нотация Ю. Гайсиной (1999)

Example No. 2 a Round Song. Stoyanovo Village. Odoyev District. Recording and Notation by Yulia Gaisina (1999)

Музыкальная запись с нотами и русскими/английскими текстами. Текст: Мы рас-па-ше-м(э) зем-лю чер(ы)но-зём(ы), ла. Мы рас-па-ше-м(ы) зем-лю чер(ы)-но-зём, э. Ро-за, ро-за, чер-но-зём, э. Что е-то за ро-за, чер-но-зём.

7) сопоставление всех напевов песенной системы посредством совмещения их ладовых функций (опорных тонов, ладовых оппозиций, звуков трихордов) позволяет говорить, что вместе их звукоряды

Пример № 2 б Мелодия инструментального наигрыша «Светит месяц»

Example No. 2 b Melody of an Instrumental Tune "The Crescent is Shining"

Музыкальная запись с нотами и русскими/английскими текстами. Текст: Све-тит ме-сяц, све-тит яс-ный, Све-тит бе-ла-я за-ря. А - све-ти - ла путь-до-рож-ку До Са-ши-на - ва дво-ра.

образуют единую суммарную звуковысотную акустическую шкалу⁴ сложной структуры (объединяющей трихордовую ангемитонику и диатонику), в которой указанные напевы и разворачиваются (схема 1)⁵;

Схема 1. Единая суммарная акустическая звуковысотная шкала. Diagram showing a sequence of notes with intervals of 4 and 3 semitones, and labels for triads (трихорд).

Схема 1. Единая суммарная акустическая звуковысотная шкала
Scheme 1. The Unitary Aggregate Acoustic Pitch Scale

8) данная шкала имеет чёткое территориальное закрепление и охватывает песенные традиции сёл, расположенных в пределах 30–35 километров к северу, западу и востоку от города Одоева, а также в пределах 40 километров к югу в зоне вокруг оборонительных засечных черт, создававшихся когда-то по берегам реки Упы для противостояния татаро-монгольским набегам; выход за пределы исследуемой

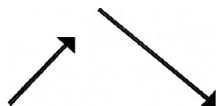
³ Используемое здесь понятие мелодической ячейки описывается в публикации: Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): материалы науч.-практ. этномузыкологической конф. (ДТК «Руза», 11–16 февраля 1991). М., 1991. С. 27.

⁴ Представление и обоснование данной шкалы см. в кн.: Гайсина Ю. В. Верхнеокская песенная традиция Тульского региона. Этномузыкальная система. LAP LAMBERT Academic Publishing, Germany, 2011. С. 136–145.

⁵ Все нотные примеры, приведённые в настоящей статье, транспонированы в соответствии с указанной шкалой для удобства анализа и сопоставления.

территории обнаруживает бытование напевов, строение которых не вписывается в упомянутую выше единую суммарную звуковысотную акустическую шкалу;

9) напевам описываемой этномузыкальной системы свойственно наличие ограниченного числа типовых моделей развёртывания мелодических структур — по терминологии автора статьи, «векторных моделей»⁶ с определённым мелодическим контуром, закрепляющих направление движения мелодики и ритм смены ладовых функций в напевах контрастного ладового наклонения и имеющих специфическую звукоязычную основу (см. «векторную модель» в схеме 2);



$$d^* - (f) g^* - d,$$

где d, f, g — звуки единой суммарной акустической звуковысотной шкалы, * — зона вероятного формирования кластера или вариативности тонов.

Схема 2. «Векторная модель» развёртывания мелодических структур

Scheme 2. The “Vector Model” of the Unfolding of Melodic Structures

10) традицию характеризует координация упомянутых выше «векторных моделей» с самыми разнообразными ритмическими формами (см. примеры № 3 а–к).

В числе направлений **модификации** песенной системы обозначим следующие:

Пример № 3

Ладовые функции «векторной модели»
(цветом выделены её опорные точки)

Example No. 3

The Modal Functions of the “Vector Model”
(Its Sable Spots are Highlighted in Color)

1) вытеснение и замещение наиболее древних напевов календарных обрядовых жанров (ещё встречающихся в экспедициях 1970-х годов) напевами более позднего происхождения; ярким примером может служить Масленица в селе Стояново Одоевского района, где свадебная песня «У нас по сеньюшкам», изначально предназначенная для величания жениха и невесты на свадьбе, стала использоваться для величания другой «супружеской пары»: кукол Масленки и Поста, выступающих центральными фигурами обряда опахивания (кругового обхода) села в рамках местного Масленичного обрядового комплекса (см. пример № 4);

⁶ Подробное описание и обоснование данного термина см. на с. 113 диссертации: Гайсина Ю. В. Верхнеокская песенная традиция Тульского региона как этномузыкальная система. Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2008.

Пример № 4 Величальная песня «За ёлкой».
Село Стояново, Одоевский район.
Запись и нотация Ю. Гайсиной (1999)

Example No. 4 Glorifying Song "By the Christmas Tree".
Stoyanovo Village. Odoyev District.
Recording and Notation by Yulia Gaisina (1999)



Пример № 5 Хороводная песня. Деревня Животова, Одоевский район.
Запись Ю. Багрия (1976), нотация Ю. Гайсиной

Example No. 5 Round Song. Zhivotovo Village. Odoyev District. Recording by Yuri Bagriy (1976),
Notation of Yulia Gaisina



Пример № 6 Святочные гадания. Село Болото, Белёвский район.
Запись и нотация В. Трохина (1988)

Example No. 6 Christmastime Fortunetelling. Boloto Village, Belyov District.
Recording and Notation by Vladimir Trokhin (1988)



2) уход из бытования наиболее сложных ритмических структур, в первую очередь — несимметричных форм и форм троичной ритмики (бытовали в напевах троичных хороводов, в песнях святочных гаданий — см. примеры № 5, 6);

3) замена типовых структур «формульных» напевов (к примеру веснянок) напевами более сложной (многосоставной) структуры, но более привычными для современного музыкального мышления;

например, песенными образцами с частушечной строфой из четырёх рифмованных ритмических построений (похожее явление усложнения типовых структур в данной жанровой группе было описано Т. В. Дайнеко в статье

о белорусах Сибири и Дальнего Востока [4, с. 17–18]);

4) количественное сокращение ладовых структур на основе трихордовой ангемитоники и увеличение диатонических напевов, в том числе в стилистике инструментальных наигрышей общерусского распространения;

5) общая тенденция к выравниванию звукорядов, к диатонизации, в том числе путём заполнения трихордов диатоническими звуками;

6) осовременивание звукорядов при сохранении «векторных моделей» напевов — возможная миграция древнего напева в современный ладовой строй при графическом совпадении общего мелодического контура и сходстве ритмической структуры (ср. примеры № 7 а, б);

Пример № 7 а Хороводная песня. Село Стояново, Одоевский район. Запись и нотация Ю. Гайсиной (2000); версия Н. Богдановой (1931 г. р.)

Example No. 7 a Round Song. Stoyanovo Village. Odoyev District. Recording and Notation by Yulia Gaisina (2000); version of Nadezhda Bogdanova (born 1931)



Пример № 7 б Хороводная песня. Село Стояново, Одоевский район. Запись и нотация Ю. Гайсиной (2000), Версия Т. Афанасьевой (1929 г. р.)

Example No. 7 b Lyrical Song. Stoyanovo Village, Odoyev Region. Recording and Notation by Yulia Gaysina (1999)



7) переосмысление квартовых ладовых опор напевов и тенденция к их трактовке в качестве опорных тонов гармонических функций тонально-гармонической системы — при реализации

данной тенденции трихорд перемещается в нижнюю часть амбитуса напева (см. подчёркнутый трихорд в примере № 8), а веснянки с квартовым амбитусом сегодня могут быть спеты под гармошку с тонико-доминантовым аккомпанементом (в соответствии с процессами, описанными в пункте 6);

Пример № 8 Лирическая песня. Село Стояново, Одоевский район. Запись и нотация Ю. Гайсиной (1999)

Example No. 8 Lyrical Song. Stoyanovo Village, Odoyev Region. Recording and Notation by Yulia Gaysina (1999)



8) уход из бытования древних напевов со взаимозаменяемостью опорных тонов, а также с зонным интонированием ступеней трихорда (последняя запись такого рода была осуществлена около десяти лет назад, при этом в 1970-е годы так пели многие, и расшифровывать такие напевы в общепринятой системе нотации было трудно; одна из версий нотации представлена в примере № 7);

9) изменение многоголосного склада напевов (оперирование не только кластерами, но и терцовыми комплексами секундого соотношения, подмена ладовых оппозиций типа «кластер-унисон» на квартовое соотношение гармонических функций, что модифицирует вертикальный компонент лада, из которого уходит вариантная гетерофония);

10) изменение вокальных приёмов и в целом манеры пения — уход (или частичный уход) из аутентичной практики календарной вокальной манеры с резким открытым звуком, обращения к камерному «округлому звучанию», напоминающему академическое романсовое

исполнительство (сходное явление наблюдалось, в частности, в экспедициях в Брянской области, где ранее песни имели яркий, «звонкий», безошибочно узнаваемый на слух исполнительский стиль; в последние десятилетия в ряде сёл он стал сменяться на тихое пение в «округлой манере»).

Звуковая среда, в которой росли местные жители и в которой они осваивали родную песенную традицию, в настоящее время кардинальным образом изменилась. Модифицировалось то, что получило название «акустического поля» песенной системы. Наиболее сложные звуковые явления, выходящие за рамки темперированного строя, с трудом осознаются нынешним поколением; интервалы менее полутона, как правило, интонируются только в манере мелоречитации или в случае погрешностей музыкального слуха исполнителей. В то же время даже при ладовой модификации напевов наиболее прочно в памяти носителей традиции утвердились именно мелодические контуры напевов, их «векторные модели», что подтверждается примерами миграции напевов из лада в лад.

Не менее важным фактором выступает исчезновение этнографического контекста наиболее архаичных обрядов (особенно календарных, как, например, обряд похорон мух с его плачами по «мушке-блошке»). А вне контекста пожилые жители сёл считают неуместным петь старинные песни. Часть жанров в данных условиях не только модифицируется структурно, но и мигрирует в специфические субкультуры «детских», «взрослых», «смешанных» фольклорных ансамблей, формируемых на базе местных Домов культуры. Она обрастает собственным, иным контекстом (особенно сценическим) и вплетается в новую

культурную среду, — в подсистему, уже не охватывающую всех жителей поселения, но тем не менее весьма важную для местных сообществ. Как известно, «...антропологический подход позволяет представлять культуру как состоящую из множества субкультур» [5, с. 55], и в нашем случае реалии традиционного быта и традиционные напевы становятся именно частью одной из субкультур села, а вовсе не массовым явлением.

Бабушки-песенницы с их традиционными музыкально-эстетическими идеалами в данном контексте оказываются весьма малочисленной социальной группой, причём далеко не самой популярной или авторитетной. Они всё реже оказываются в условиях, где можно было бы вспомнить песни своего детства и юности, им становится всё труднее воспроизвести даже то, что они когда-то регулярно пели и реализовывали в обрядовых практиках. Мощнейшим фактором сохранения и даже возрождения песенной системы в таких условиях является приезд столичной или местной областной фольклорно-этнографической экспедиции, стимулирующей пожилых жителей села к воспроизведению и к реконструкции старинных обрядов и песен.

По нашим наблюдениям, регулярная полевая работа позволяет ежегодно в одних и тех же населённых пунктах фиксировать от одних и тех же певиц всё новые и новые песни. В частности, в селе Стояново во время первого приезда исследователей было записано около трёх десятков музыкальных образцов, тогда как при последующих визитах их количество превысило полторы сотни: местные жительницы постепенно смогли восстановить в коллективной памяти весьма внушительный музыкальный пласт и вспомнить особенности его этнографического

контекста. При популяризации народного искусства состав аутентичных ансамблей начинает омолаживаться: более поздние поколения слышат традиционные напевы, видят престижность данного вида деятельности в глазах авторитетных лиц, начинают сами приобщаться к традиционной культуре. Не исключено, что в результате происходящих процессов в ближайшее время мы столкнёмся с явлением «изобретения традиции» (в том числе в среде фольклорных ансамблей), о котором в последние годы пишут многие учёные, в том числе Е. Лобанкова в своей монографии в связи с анализом

«русских черт» стиля отечественных композиторов XIX века⁷.

В заключение следует отметить, что возникающие в результате действия вышеописанных механизмов песенные системы верхнеокских сёл даже при общей тенденции к «общерусскому стилю» сохраняют связи с традициями прошлых лет и при этом обнаруживают уникальные музыкально-стилевые особенности, которые ещё предстоит исследовать. Они демонстрируют положительную динамику в развитии этномузыкальной системы более крупного плана и продолжают активно эволюционировать.

Список источников

1. Кислова О. Н. Детские и юношеские песни в собрании Н. Львова и И. Прача, их варианты и трансформация в условиях современного исполнительства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 4 (58). С. 45–52. DOI: 10.26086/NK.2020.58.4.015
2. Шастина Т. В. Воссоздание песенно-танцевальных явлений русского народа в современном этновокальном образовании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 4 (53). С. 120–127. DOI: 10.30725/2619-0303-2022-4-120-127
3. Нургаянова Н. Х. Современные формы бытования этномузыкальных традиций сибирских татар // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 66–75. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10025
4. Дайнеко Т. В. Весенние песни белорусов Сибири и Дальнего Востока: структурно-ритмическая типология // Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 9–25. DOI: 10.17223/18137083/82/1
5. Рудиченко Т. С. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 52–59. DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52

Информация об авторе:

Ю. В. Гайсина — кандидат искусствоведения, старший методист по подготовке кадров высшей квалификации.

⁷ Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипсит, 2014. 416 с.

References

1. Kislova O. N. Children's and Youth Songs in the Collection of N. Lvov and I. Prach, Their Variants and Transformation in Conditions Modern Performance. *Actual Problems of High Musical Education*. 2020. No. 4 (58), pp. 45–52. (In Russ.) DOI: 10.26086/NK.2020.58.4.015
2. Shastina T. V. Recreation of Song and Dance Phenomena of the Russian People in Modern Ethnical Education. *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*. 2022. No. 4 (53), pp. 120–127. (In Russ.) DOI: 10.30725/2619-0303-2022-4-120-127
3. Nurgayanova N. Kh. Modern Forms of Existence of Ethno-Musical Traditions of the Siberian Tatars. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 66–75. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10025
4. Dayneko T. V. Spring Songs of Belarusians of Siberia and the Far East: Structural-Rhythmic Typology. *Siberian Journal of Philology*. 2023. No. 1, pp. 9–25. (In Russ.) DOI: 10.17223/18137083/82/1
5. Rudichenko T. S. Genre Systems of Musical Folklore: Construction Approaches. *South Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 52–59. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52

Information about the author:

Yuliya V. Gaisina — Cand.Sci. (Arts), Senior Methodologist for Training Highly Qualified Personnel.

Поступила в редакцию / Received: 16.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 10.11.2023

Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 398.8 + 781.7

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.188-198



Йойги в контексте свадебной обрядности северных карелов: семантика и особенности функционирования

Вера Анатольевна Швецова¹, Валентина Петровна Миронова²

¹Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,

г. Петрозаводск, Россия,

vera.shvetsova5@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1876-8432>

²Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН,

г. Петрозаводск, Россия,

tutkija@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6310-5561>

Аннотация. Статья посвящена *йойгам* как одному из жанров севернокарельского фольклора, маркирующему в традиционной культуре переходные, кризисные ситуации жизненного и календарного циклов и входящему в музыкальный код свадебного ритуала. По содержанию поэтических текстов *йойги* имеют признаки типологического сходства с корильными песнями, распространёнными в фольклоре славянских народов. Недостаточная степень изученности их семантики и функций в контексте свадебной обрядности, а также проблема соотношения поэтических текстов с обрядовыми напевами составляют актуальность работы. Цель статьи заключается в выявлении обрядовых и внеобрядовых функций музыкально-поэтических текстов *йойг* на основе этнографических сведений, изучении этимологии и семантического поля термина. Рассматриваются также особенности функционирования, связанные с их исполнением на напевы свадебных песен. Материалом исследования послужил комплекс опубликованных и архивных текстов и аудиозаписей, фиксация которых была произведена фольклористами и музыковедами по преимуществу в середине XX века.

Ключевые слова: карельские йойги, севернокарельская свадебная обрядность, карельские причитания, свадебные песни рунического типа, севернокарельские свадебные песни

Для цитирования: Швецова В. А., Миронова В. П. Йойги в контексте свадебной обрядности северных карелов: семантика и особенности функционирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 188–198. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.188-198

Musical Culture of Russia

Original article

The Joiks in the Context of the Northern Karelian Wedding Rituals: The Semantics and Functioning Peculiarities

Vera A. Shvetsova¹, Valentina P. Mironova²

¹*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
vera.shvetsova5@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1876-8432>*

²*Institute of Linguistics, Literature and History,
Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Petrozavodsk, Russia,
tutkija@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6310-5561>*

Abstract. The article deals with the joiks as a genre of North Karelian folklore, which in traditional culture marks the transitional, crisis situations in the life- and calendar cycles and is an element of the wedding ritual's musical code. In terms of the poetic text content, the joiks bear a typological similarity to the reprobating (korilnye) songs from the folk music of Slavic peoples. The lack of research on the semantics and functions of the joiks in the context of wedding rituals, as well as on the correspondence between the joik poetic texts and ritual tunes makes this study relevant. The task for this article is to identify the ritual and non-ritual functions of the joik musical and poetic texts based on ethnographic data and the study of the etymology and the semantic field of the term's meanings. Another aspect examined in the article is that of the features of functioning of the joiks when they are performed with wedding song tunes. The material for the study was provided by a set of published and archival texts and audio records made by folklorists and musicologists predominantly in the mid-20th century.

Keywords: Karelian joiks, North Karelian wedding rituals, Karelian laments, runic type wedding songs, North Karelian wedding songs

For citation: Shvetsova V. A., Mironova V. P. The Joiks in the Context of the Northern Karelian Wedding Rituals: The Semantics and Functioning Peculiarities. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 188–198. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.188-198

Музыкально-вербальный код севернокарельской свадьбы включает в себя обрядовые жанры — причитания, свадебные песни рунического типа¹ и приуроченные к ритуалу *йойги*². Причитания обеспечивали инициационный переход невесты и были связаны с действиями, ориентированны-

¹ Под свадебными песнями рунического типа здесь понимаются обрядовые свадебные песни, основанные на руническом (восьми-, реже семи-, десятислоговом) аллитерированном стихе.

² Во многих источниках термин имеет написание *ёйга*. В настоящей статье используется транслитерированный термин *йойга* с целью приблизить его к фонетическим особенностям карельского языка.

ми на её локус в предвенечный период, а песни сопровождали собственно свадебные обряды, оформляющие линию контактов родов как в доме невесты, так и в доме жениха [1]. Текстуальный анализ показывает, что песни в основном носили величальный характер. Особое место занимают йойги, которые чаще всего исполнялись в досвадебный период и были обращены к жениху. Они имеют признаки типологического сходства с корильными песнями, входящими в свадебный фольклор славянских народов.

Йойги представляют собой вид музыкально-поэтической импровизации, распространённой у северных карелов³, проживающих на территории современных Калевальского и Лоухского (бывшего Кестеньгского) районов, и западных саами⁴. Их бытование «...ограничивалось, в основном, деревнями вокруг Пяозерати — Топозера и небольшой частью деревень у Верхнего и Среднего Куйто. Южная граница бытования жанра — Ухта»⁵. В Фонограммархиве Института языка,

литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук (ИЯЛИ КарНЦ РАН) хранятся аудиозаписи йойг, сделанные в деревнях Лоухского и Калевальского⁶ районов. Всего в нашем распоряжении имеются 85 текстов, опубликованных в сборнике «Карельские ёйги»⁷ и на одноимённом CD-диске⁸.

До настоящего времени изучению карельских йойг не было уделено должного внимания. Впервые история собирания и публикации описана Н. Лавонен во вступительной статье научного сборника «Карельские ёйги». Здесь же автором была предложена условная тематическая классификация произведений данного жанра, выделены досвадебные, солдатские, бытовые йойги. Отдельную группу занимают йойги, не имеющие определённой приуроченности. Описываемый жанр отличается особым поэтическим языком, специфика которого рассмотрена А. Степановой в самостоятельном разделе указанного издания. Исследователь отмечает, что в йойгах и причитаниях для обозначения основных

³ См.: Швецова В. А. Традиционные музыкально-фольклорные жанры свадьбы северных карелов: обрядовый контекст и структурные особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2022. 318 с. Настоящая статья основана в том числе на материалах данного диссертационного исследования.

⁴ Музыкально-поэтические импровизации восточных саами, проживающих на территории Кольского полуострова (*кольские саами*) и в Финляндии (*саами колтта*), имеют иные названия: *лывьвт*, *луввт*, *лаввл* («старинная песня без постоянных слов»). См.: Карпова Г. М. Некоторые наблюдения за карельскими йойгами и саамскими лыввьвами // Этническая музыка и XXI век: материалы Всероссийской научной конференции 25–28 октября 2007 г. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2007. С. 87–89.

⁵ Карельские ёйги / науч. ред. П. М. Зайков; изд. подг. Н. Лавонен, А. Степанова, К. Раутио. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1993. С. 8.

⁶ В Лоухском районе записи сделаны в деревнях Зашеек, Лахти, Соукело, Ахвенлакши, Софьянга, Рувозеро, Костоваара, Кестеньга, Хейняярви, Елетъярви, Лампахайни, Шапкозеро, Лохлахти, Хирвиниеми, Катослампи. В Калевальском районе записи сделаны в деревнях Ухта, Тихтозеро, Хяме, Алаярви, Латваярви, Толлорека, Аконлакши, Кивиярви. Все материалы хранятся в Фонограммархиве ИЯЛИ КарНЦ РАН.

⁷ Карельские ёйги... С. 50–162.

⁸ Карельские ёйги: [Звукозапись]: 2 CD / сост. В. П. Миронова и др.; ИЯЛИ КарНЦ РАН. Karjalaisia joikuja, 2013.

персонажей используются сходные метафорические формулы⁹.

Карельские музыковеды, в свою очередь, обращались к изучению напевов йойг. Впервые описания их музыкальных особенностей коснулась Т. Коски в статье «Карельские ёйги»¹⁰, написанной совместно с А. Степановой. Объектом специального внимания жанр предстал в статье К. Раутио «О напевах карельских ёйг», вошедшей в вышеупомянутый сборник¹¹. И. Субботиной йойги рассматривались через призму исполнительских особенностей, а также артикуляции в сравнении с причитаниями¹². Изучению йойг с точки зрения их культурной функции и исполнительской специфики посвящены несколько работ карельского этномузыколога С. Николаевой¹³.

Из общего числа опубликованных карельскими фольклористами записей поэтических текстов следует выделить 14 севернокарельских йойг, относящихся к калевальской традиции, в содержании которых отражена прямая связь со свадебным ритуалом (№ 44–57 в сборнике

«Карельские ёйги»¹⁴). Шесть из них — это рукописные тексты, зафиксированные без напевов. К этой группе примыкают 23 текста (№ 1–23 в сборнике «Карельские ёйги»¹⁵), выявленные в разделе кестеньгских досвадебных йойг. Однако не во всех вариантах отражена свадебная тематика.

Прежде чем рассматривать йойги в контексте свадебной обрядности, обозначим основные черты, характеризующие их роль в традиционной культуре северных карелов. Следует обратить внимание на корреляцию номинации жанра с этимологией народного термина *joikua*. В прибалтийско-финских языках за этим глаголом закрепилось несколько значений, которые так или иначе были связаны со способом звукоизвлечения («произносить», «выговаривать», «играть»; «звучать», «звенеть»), а также с манерой исполнения («петь монотонно, однообразно, скучно»¹⁶) или петь в саамской манере («петь, как саами»). В качестве иллюстрации в статье этимологического словаря приведён один пример использования глагола, описывающего необычный звук лодки: *venen nenä joikuu*

⁹ Карельские ёйги... С. 6–55.

¹⁰ Степанова А. С., Коски Т. А. Карельские ёйги // *Soome-ugri rahvaste musikapärändist*. Tallinn: Eesti raamat, 1977. Lk. 307–322.

¹¹ Раутио К. Х. О напевах карельских ёйг // Карельские ёйги... С. 163–178.

¹² Субботина И. Сравнительный анализ принципов артикулирования в импровизационных жанрах карельского фольклора — причитаниях и ёйгах, записанных от одних и тех же исполнителей: дипломная работа. Петрозаводск, 1999. 97 с. Рукопись хранится в библиотеке Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

¹³ Николаева С. Ю. Звуковая символика карельских йойг: к проблеме генезиса архаических форм пения // *Голос в культуре: сб. ст. Т. 4*. СПб.: РИИИ, 2013. С. 26–39; Николаева С. Ю. Йойги как феномен культуры северных карелов // *Музыкально-фольклорные традиции Северной Карелии: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных колледжей и вузов*. Петрозаводск, 2015. С. 81–90.

¹⁴ Карельские ёйги... С. 117–131.

¹⁵ Там же. С. 58–89.

¹⁶ В этимологическом словаре это значение отмечено как архаичное (!). См.: *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja*. Osa I. Helsinki, 1992. S. 236.

joutsenenä — «корма лодки поёт (скрипит, звучит?) лебедем»¹⁷.

Отдельно в этимологическом словаре отмечено значение глагола, закреплённое за исполнением песен в саамской манере¹⁸. Вероятно, данное уточнение указывает на бытование подобного рода песен только среди представителей саами. Заметим, что границы проживания саами ранее были значительно шире современных и охватывали карельскую территорию. Свидетельством этому является наличие саамского субстрата в кестеньгском диалекте севернокарельского наречия, а также саамской по своему происхождению топонимии.

В севернокарельском наречии карельского языка (в калевальском, кестеньгском и вокнаволоцком диалектах) также встречается полисемантический глагол *joikua* (русскоязычный эквивалент — *йойгать*), указывающий на способ звукоизвлечения. В первую очередь, он может обозначать звучание громкого голоса, монотонного пения, то есть характеризовать физическую сторону звука. При этом отмечается, что манера исполнения близка причитыванию. Вторая группа значений глагола описывает пение лебедя, звук металлической струны, звон церковного колокола, мычание коровы и просто необычный звук. Таким образом, глагол указывал на предмет как источник звука. В третью семантическую группу входят значения с оценочным компонентом: «хвалить», «ругать», «благодарить», «клеветать»¹⁹. Отмеченные глаголы опосредованно указывают на одну из функ-

ций анализируемого свадебного жанра — корение жениха.

Синонимами слова *joikua* являются звукоподражательные дескриптивные глаголы *järkkyä* («рокотать»), *vavahtaa* («сотрясаться»), *ulvoa* («выть»), *ammua* («мычать»). Для обозначения словесного компонента и, вероятно, в большей степени припевных или асемантических слов йойги народные исполнители используют термины *kajattelusanat* («слова-отзвуки»), *kelkettelysanat* («слова звенящие»), *soittoänet* («голоса звонкие/звучащие»)²⁰. Девербатив «йойга» в речи носителей карельского языка отсутствовал, термин был предложен исследователями и в дальнейшем закрепился за названием жанра.

Специфической особенностью йойг является наличие в текстах рефрена — их жанрового маркера, распеваемого на асемантические слоги *joo*, *hoo*, который указывает на звукоизобразительную природу самого термина. Отметим, что асемантические слоги или слова используются в свадебных обрядовых текстах и других финно-угорских народов, в частности удмуртов и мари (см.: [2, с. 145, 146; 3, с. 121]). Попытку проникнуть в загадочную природу йойг карелов и саами предпринял финский исследователь А. Вайсянен ещё в начале XX века. Он предполагал, что рефрен, включающий слоги *joo*, *hoo*, *he*, соотносился в народной традиции со звукоподражаниями голосам птиц и зверей, выполняя в культуре саами и карелов многочисленные функции. Это, по словам Вайсянена, «...и крик, отпугивающий

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. S. 241.

¹⁹ Karjalan kielen sanakirja. Osa I. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen seura, 1968. S. 504.

²⁰ Карельские ёйги... С. 220.

хищников, и колыбельная песня, и звук, сопровождающий ритуалы»²¹.

Сфера бытования йойг в традиционной культуре северных карелов в конце XIX — первой половине XX века была довольно обширной. Йойгание можно отнести к ритуализованным формам поведения, которые «ориентируются одновременно и на ритуал, и на быт»²². Йойгать могли в лодке по пути на рыбную ловлю, при мытье изб перед Пасхой и т. д.²³.

Одной из типовых ситуаций йойгания являлось отправление молодых людей на воинскую службу и возвращение с неё. Согласно материалам, записанным во время Первой мировой войны А. Вайсяненем, сына, уходящего на войну, «...мать оплакивала с помощью причети, а посторонняя женщина йойгала»²⁴.

Поэтические тексты йойг и плачей, исполняющихся в подобной ситуации, обладают определённым сходством: в них совпадают отдельные мотивы, используются традиционные поэтические приёмы — аллитерация, параллелизм, развитая система метафорических замен. При этом, как указывает А. Степанова, «йойгать», или «выпевать», следовало кого-то, в отличие от причитаний, которые исполнялись *кому-то*²⁵. Таким образом,

большое значение имел именно субъект, который в процессе йойгания, как считалось, подвергался определённому магическому воздействию.

Наиболее распространённой ситуацией являлось исполнение йойг пожилыми женщинами²⁶ по отношению к парням, долго остававшимся холостыми и тем, кто вёл неподобающий для традиционного общества образ жизни: гулял со взрослыми женщинами, обманывал девушек, пил вино, курил и т. п. «Холостое время, пока парень не женат, называют “порой йойгания” (*joijunta-aika*)», «красивой» (*kaunis*), «соколиной порой» (*sokolointa-aika*) и т. д.²⁷ После женитьбы мужчину нельзя было йойгать, но если он становился вдовцом, то вновь превращался в объект йойг. Можно предположить, что йойганье холостых парней (в том числе и вдовцов, которые после потери супруги снова переходили в ранг неженатых) могло быть связано с обрядом поднятия *лемби*²⁸.

В карельской традиции получил распространение обряд ритуальной брани в ответ на совершённые молодёжью обрядовые бесчинства в определённых сакральных пространственно-временных условиях²⁹. Корильный характер йойг также мог быть направлен на улучшение

²¹ Väisänen A. O. Vienan Karjalan jojusta // Aika. № 2. 1917. S. 155–157.

²² Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / сост. Л. Ш. Рожанский. М.: Наука, 1988. С. 53; Байбуурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. С. 19.

²³ Karjalan kielen sanakirja... S. 504.

²⁴ Цит. по: Карельские ёйги... С. 16.

²⁵ Там же. С. 13.

²⁶ Случаи исполнения йойг мужчинами у северных карелов являются редкими, даже единичными.

²⁷ Там же. С. 12.

²⁸ О карельском понятии *lembi*, которое соотносится с русским «славутисть», см.: Иванова Л. И., Миронова В. П. Досвадебная обрядность и свадебный ритуал карелов (конец XIX – первая половина XX в.): исследования и материалы. Петрозаводск: Periodika, 2018. С. 90–189.

²⁹ Там же. С. 134.

внешних и внутренних качеств неженатого мужчины, что в дальнейшем способствовало выбору пары.

Анализ контекста исполнения йойг позволяет предположить, что с их помощью отмечались многочисленные переходные или пороговые ситуации жизненного и календарного циклов. Причём если причитания оформляли инициационный переход невесты, то включение йойг в свадебный ритуал было связано с маркированием инициационного перехода жениха, но посредством не обрядового, а приуроченного жанра.

В некоторых деревнях йойги приурочивались к сватовству или свадьбе, могли исполняться на протяжении предсвадебного периода³⁰. По мнению исследователей, «...женщин специально не ёйгали, но к женской тематике обращались при ёйгании парней»³¹. В йойгах появляется образ матери жениха, которая благословляла сына на сватовство (свадьбу). Зачастую одним из мотивов становилось величание невесты, идеализированный образ которой вырисовывался посредством вопросной конструкции «приходится ли невеста по нраву...».

В содержании поэтического текста йойги было отражено беспокойство, по душе ли придётся выбранная парнем не-

веста «его создавшей» (матери жениха). В других — йойгали жениха, но в тексте упоминались и качества его невесты:

*Toi Timo tiijasen ta
vahva mieheskö varpuselle.
Ei ole työllä tyonnettävyä,
ei ole ruavolla rakennettavua.
Saa olla pikaset pihalla,
orjasetko olkatöillä.
Siitä Timo pahastuve,
kun tämä laulu lauletihe*³².

Привёл Тимо синичку да
сильный мужчина воробушка.
Ни на работу не отправить,
ни дело с ней не сделаешь.
Останутся жеребята на улице,
работники солому убирать.
На это Тимо обиделся,
когда эту песню сочинили³³.

Сведения о ритуальном контексте исполнения йойг на сватовстве и свадьбе довольно противоречивы, а количество записанных образцов, посвящённых свадебной тематике, невелико³⁴. По одним сведениям, йойгали только до свадьбы. Так, перед отправлением на сватовство жениха йойгали такими словами: «Kovorimma myö kolon pohjasen alušša kujin sinusta / vet kuolettelou kumman aijan. / Anna myö hellytelemmä ta skašiksentelemme / kamalan pohjasen kajon ainuota / jotta kavottelou kaunehen aijan» («Поговорим о единственном с северного конца (видимо, деревни), / ведь проводит он необычное время (жизнь). / Попроём мы и порасскажем о единственном из стороны красивой северной, / что утрачивает он свою красивую порушку»)³⁵.

В случае неудачного сватовства жениха йойгали: «Mänimä Oitin oviloihe / ta Vas'ken vatieroihe. / Rupesi Oiti ošualetmah

³⁰ Карельские ёйги... С. 12, 13.

³¹ Там же. С. 14.

³² Карельские ёйги: [Звукозапись]... CD-2, № 16.

³³ Перевод В. П. Мироновой.

³⁴ Карельскими фольклористами опубликованы записи поэтических текстов 14 севернокарельских йойг, в содержании которых отражена связь со свадебным ритуалом. Шесть из них записаны без напевов (№ 44–57). См.: Карельские ёйги... С. 117–131.

³⁵ Карельские ёйги... С. 68–69.

/ tai Vas'ke varakossimah: / En anna utra Ustenieta ta, / enkä korja Kostantjuonua. / Reisi makšau ristiveron, / nänni makšau neitosen, / toini nänni toisen neijon» («Пришли к дверям Ойтти / и в дом Ваське. / Стала Ойтти умничать, / Ваське стал наговаривать: / Не отдам я (жалкий) Устинью, / и, горемычный, Константиновну. / Ноги её стоят рыжую лисицу, / грудь стоит девицу, / другая — вторую девицу»³⁶.

По другим сведениям, полученным в 1980-х и позднее — в 2000-х годах, йойги могли звучать и во время самой свадьбы. Так, в деревне Лаккиярви (Хейняярви) существовал обычай йойгать на свадьбе в доме жениха во время «приводного стола»³⁷ — *tulijäiset*: «Встречают (молодых), так йойгают... Жениха йойгают... А тут и невеста... в избе...»³⁸.

Поэтические образы жениха и невесты, а также родителей и других членов деревенского сообщества изображаются в йойгах при помощи многочисленных метафор или метафорических замен. В текстах содержится положительная характеристика жениха, описывается его внешний вид (*korkievarši* — высокий, *kokkotukka* — кудрявый, *komieumuoto* —

красивый и т. д.): «Anna šoitellen, šotkani šortuovaika šuojaluoman šuorievarta, / kun hänen šuuluni šuorittelou šomasekse solomakertoja / šuululla šuojaluman» («Дай-ка я попою, уточка-нырок в потухающем возрасте, / прибывшему издали-ка со стройным, словно камыш, станом (жених, сваты), / что украшает он собой наши строения»³⁹).

Невеста в поэтических текстах изображается с помощью зооморфных, орнитоморфных сравнений, а также образов мифологических персонажей. Нередко в текстах встречается сравнение невесты с медведем или медведицей⁴⁰: «Привели из глуши лесной медведицу, / медведя с чужих земель. / Вытащили со дна (озера) водяную, / ястреба из-под валежника (коряги)»⁴¹. «Привели медведя из глухого озера / и водяного из воды»⁴². Как известно, сопоставление невесты с образом медведицы встречается в смоленских, белорусских, псковских свадебных обрядовых текстах⁴³.

С помощью подобных поэтических приёмов демонстрируется, что молодая жена — это представитель иного мира, противопоставленного миру жениха.

³⁶ Там же. С. 117.

³⁷ Согласно мнению А. Степановой, высказанному в личной беседе с авторами, йойгать было принято, скорее всего, не во время самой свадьбы, а при посещении невестой дома жениха перед свадьбой. Данный обычай зафиксирован только у кестеньгских карелов.

³⁸ Карельские ёйги... С. 13.

³⁹ Там же. С. 59–60.

⁴⁰ А. Конкка указывает: «Беломорские, и не только беломорские карелы ещё в XIX в. верили, что медведь — это животное “человечьего рода”». См.: Конкка А. П. Несколько тезисов о культуре медведя и «медвежьем карсикко» в финско-карельском пограничье // На плечах Большой Медведицы: избранные статьи (юбилейный сборник к 65-летию и 45-летию собирательской деятельности). Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2014. С. 338.

⁴¹ Карельские ёйги... С. 119.

⁴² Там же. С. 122.

⁴³ Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 8–9: Быт белоруса. Словарь условных языков. Вильна: Типография А. Г. Сыркина, 1912. С. 506; Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1, ч. 2. СПб.: Типография Академии наук, 1890. С. 269.

Отчётливо просматривается оппозиция свой-чужой, характерная и для причитаний, и для текстов свадебных песен. Однако если в свадебных песнях и причитаниях чужой мир — это мир жениха с позиции невесты, то в йойгах, напротив, чужим является мир невесты с позиции жениха. К примеру, в свадебных песнях свёкор, свекровь выступают в образе медведей, волков и т. д., а в йойгах медведицей представляется невеста.

Очевидность связи йойг со свадебным ритуалом в некоторых случаях подтверждается их исполнением с напевами свадебных песен (главным образом, в калевальском субареале). Уточним, что кестеньгские йойги по структуре стиха и напева, как правило, приближаются к причитаниям и относятся к формам нестабильной организации (см.: [4]). По словам информантов, «...ёйгают на ту же мелодию, что и свадебные песни поют»⁴⁴, причём в таких образцах может отсутствовать жанровый признак йойги — рефрен. Но сам процесс исполнения в представлении певца связан с термином *йойгать*. В то же время, по сведениям, полученным в ходе экспедиционных поездок в деревни Лоухского района, свадебная песня *Kokko lenti koillisesta* звучала в оформлении рефрена, характерного для йойги (пример № 1). При этом певица указала вслед за исполнением напева: «Ну, а после этого <...> и поют *jo-hoo-ho*»⁴⁵. В качестве примера приведём свадебную песню и йойгу в исполнении Е. Хямяляйнен⁴⁶ (пример № 2).

Свадебную йойгу Евгения Хямяляйнен исполняет без рефрена, в напеве

Пример № 1
Example No. 1

Фрагмент свадебной песни
Fragment of a Wedding Song

♩ = 120

Kok - ko len - si ko - il - ta il - moin,
koil - ta il - moin al - - ta tai - voin,
len - si kok - ko ik - - ku - nal - la,
kač - čo par - ves - ta pa - ras - [ta].

Пример № 2
Example No. 2

Фрагмент йойги, исполненной
Е. Хямяляйнен на свадебный напев
Fragment of a Joik Performed
by Evgenia Hyamyalyainen on a Wedding Tune

♩ = 88

Toi Ti - mo ti - - ja - sen ta
Привет Тимю синичку да
vah - va mie - heš - kö var - pu - sel - le.
сильный мужчина воробушка.
ei o - le työlä - lä työn - net - tä - vää,
Ни на работу не отправит,
ei o - le raa - vol - la ra - ken - net - ta - vaa.
ни дело с ней не сделается.

выделяется лишь начальный период, который содержит отдельные элементы, свойственные напевам йойг: долгий звук в зачине и довольно развёрнутый внутрислоговой распев в середине периода.

В напеве, записанном от Татьяны Фёдоровой, также отсутствует рефрен, характерный для йойг (пример № 3).

Обратим внимание, что в поэтическом тексте этого образца нет прямых указаний на его связь со свадебным ритуалом.

⁴⁴ Карельские ёйги... С. 13.

⁴⁵ Фольклорный архив Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. Коллекция 118. Основной цифровой фонд. CD 171/32.

⁴⁶ Песня и йойга записаны В. Я. Евсеевым от Е. И. Хямяляйнен в дер. Ухта (Калевала) Калевальского района в 1952 г. (Фонограммархив ИЯЛИ КарНЦ РАН. 8/25, 26).

Пример № 3

Фрагмент йойги, исполненной
Т. Фёдоровой на свадебный напев

Example No. 3

Fragment of a Joik Performed
by Tatiana Feodorova on a Wedding Tune

В сборнике «Карельские ёйги» текст помещён в раздел «Прочие ёйги»⁴⁷. Ключевой поэтический мотив этой йойги — обращение к *лембо* (*лемби*) — мифологическому существу, которое в традиционной культуре карелов имело широкий спектр значений: «...от божества любви, связанного с девичьей славой, обаянием, эротической привлекательностью и т. д. до нечистого, злого духа»⁴⁸. Понятие *лемби* «...соотносилось не только с любовной магией, сфера его применения была гораздо шире» [5].

Появляется этот мотив и в других текстах йойг, тоже в качестве зачина, и соотносится, по предположению фольклористов, с мотивами приобщения к роду и неприятия невестки в новом доме. Возможно, поэтому подобные образцы йойг могли исполняться с напевами свадебных песен:

Ой, ты, неведомое озеро Куйтто,
или же песчаное дно нечистого (лембо),
Изнуряешь ты мой стан,
умертвляешь мои руки,
изматываешь мои плечи.
Ой, как круто впрягли в работу,
на тяжёлый труд обрекли

<...>

Я же пою голосом упавшим,
наигрываю голосом сорвавшимся,
хоть и был ладен голос певуньи
и красив был голос для распева.
Чепец придавил голос певчий,
сорока подмяла голос игривый...⁴⁹

В заключение добавим, что приуроченные к свадьбе йойги жениха в северокарельской традиции выполняют несколько функций. С одной стороны, они маркируют его инициационный переход, представляя собой отголосок эпохи матрилокальной модели семьи. С другой стороны, йойги, в которых «выпевали» жениха и, косвенно, невесту, могут быть уподоблены корильным песням в ритуале восточных славян. С музыкальной точки зрения свадебные йойги требуют специального исследования, так как в одних случаях они исполнялись с напевами свадебных песен рунического типа (в калевальском субареале), а в других — основывались на ритмических и звуковысотных моделях причитаний (в кестеньгском субареале), входя в сферу традиционной импровизации.

Список источников

1. Миронова В. П. Мотив установления родственных отношений в карельских свадебных рунгах // Вестник урovedения. 2021. Т. 11, № 1. С. 52–62. DOI: 10.30624/2220-4156-2021-11-1-52-62

⁴⁷ Карельские ёйги... С. 159.

⁴⁸ Иванова Л. И., Миронова В. П. Досвадебная обрядность... С. 104.

⁴⁹ Карельские ёйги... С. 152-153.

2. Войтович А. А. Музыкально-фольклорные жанры свадьбы луговых мари // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 115–127.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.115-127

3. Нуриева И. М., Корнилов Д. Л. Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2020. № 2. С. 143–149. DOI: 10.15350/26191490.2020.2.15

4. Швецова В. А. Ритмическая организация напевов севернокарельских свадебных причитаний в контексте структурно-типологического исследования // Музыковедение. 2019. № 5. С. 32–47. DOI: 10.25791/musicology.05.2019.642

5. Иванова Л. И. Лемби: понятие и лексические сочетания в «Калевале» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова: Серия Эпосоведение. 2019. № 1 (13). С. 61–71. DOI: 10.25587/SVFU.2019.13.27298

Информация об авторах:

В. А. Швецова — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов.

В. П. Миронова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник.

References

1. Mironova V. P. The Motif of Establishment of Relationships in the Karelian Wedding Runes. *Vestnik Ugrovedenia = Bulletin of Ugric Studies*. 2021. Vol. 11, No. 1, pp. 52–62 (In Russ.)

DOI: 10.30624/2220-4156-2021-11-1-52-62

2. Voitovich A. A. Folk Music Wedding Genres of the Meadow Maris. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 115–127. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.115-127

3. Nurieva I. M., Kornilov D. L. Udmurt Traditional Music in the Historical and Cultural Context. *Historical and Cultural Heritage of the Ural-Volga Region Peoples*. 2020. No. 2, pp. 143–149. (In Russ.) DOI: 10.15350/26191490.2020.2.15

4. Shvetsova V. A. The Rhythmic Organization of the Northern Karelians Wedding Laments in the Context of Structural-Typological Research. *Musicology*. 2019. No. 5, pp. 32–47. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.05.2019.642

5. Ivanova L. I. Lembi: the Concept and Lexical Combinations in *The Kalevala*. *Vestnik of North-Eastern Federal University. Epic Studies*. 2019. No. 1 (13), pp. 61–71. (In Russ.)

DOI: 10.25587/SVFU.2019.13.27298

Information about the authors:

Vera A. Shvetsova — Cand.Sci. (Arts), Senior Faculty Member at the Department of Music of the Finno-Ugric Peoples.

Valentina P. Mironova — Cand.Sci. (Philology), Senior Researcher.

Поступила в редакцию / Received: 06.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023

Теория и история культуры

Научная статья
УДК 130.3+78.01
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.199-213



Любовь и искусство: диалектика взаимосвязи

Валерий Ермолаевич Кулешов¹, Надежда Александровна Царёва²

¹*Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова,
г. Владивосток, Россия,*

valkulesh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5742-5390>

²*Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет,
г. Владивосток, Россия,*

nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>

Аннотация. Цель статьи — выявление диалектики любви и искусства, их взаимной детерминации. Появление и развитие самосознания дистанцировало *homo sapiens* от «братьев меньших» — и там, где было лишь половое влечение, заложенное природой, человек сотворил любовь как смысложизненную ценность, которая в искусстве, особенно в художественной литературе и музыке, является доминирующей темой. Отношения мужчины и женщины, названные любовью, становятся таковой во взаимном стремлении сделать друг друга счастливыми. Сложность их интеллектуального и чувственного миров реализацию этого стремления превращает в творческий процесс. Так создаётся «жизненное произведение», имеющее эстетическую ценность. В подобных случаях напряжённость чувств для художника становится той «музой», которая вдохновляет его братья за перо и создавать произведение искусства. Художественное произведение, показывая уникальность и красоту человеческих чувств, транслирует их в мир и превращает в достояние культуры. Так как любовь — не дар природы, а результат образования и воспитания человека, искусство является фактором, формирующим эмоциональную сферу сознания читателя, слушателя через погружение его в переживания героев. Так любовь и искусство, воздействуя друг на друга, увеличивают потенциал добра и красоты в мире.

Ключевые слова: любовь, искусство, творчество, чувства, смысл жизни, самосознание, образование, нравственность

Для цитирования: Кулешов В. Е., Царёва Н. А. Любовь и искусство: диалектика взаимосвязи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 199–213.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.199-213

Theory and History of Culture

Original article

Love and Art: The Dialectics of Interrelation

Valery E. Kuleshov¹, Nadezhda A. Tsareva²

¹*Pacific Higher Naval College after S. O. Makarov, Vladivostok, Russia, valkulesh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5742-5390>*

²*Far Eastern State Technical Fisheries University, Vladivostok, Russia, nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>*

Abstract. The aim of the article is to identify the dialectics of love and art, their mutual determination. The emergence and development of self-consciousness has paved a distance of the *homo sapiens* from his “lesser brothers” — and where once, long ago there was only sexual attraction inherent in nature, man created love as a life-meaning value, which in art, especially in artistic literature and music, presents the dominant theme. The relationship between man and woman, termed as love, becomes such in their mutual desire to make each other happy. The complexity of the intellectual and sensual worlds that is love turns the realization of this aspiration into a creative process. This is how a “work of life” that possesses aesthetic value is created. In such cases, the intensity of feelings becomes for the artist the “muse” that inspires him to take up the pen and create a work of art. An artistic work reproduces the uniqueness and beauty of human feelings, transmits them into the world and transforms them into the heritage of culture. Since love is not a gift of nature, but the result of human education and upbringing, art is a factor that forms the emotional sphere of the reader’s and the listener’s consciousness by immersing them into the experiences of the protagonists. Thereby, love and art, impacting each other, increase the potential of goodness and beauty in the world.

Keywords: love, art, creativity, feelings, meaning of life, self-consciousness, education, morality

For citation: Kuleshov V. E., Tsareva N. A. Love and Art: The Dialectics of Interrelation. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 199–213. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.199-213

Введение

Любовь наряду со смыслом жизни и смертью является вечной человеческой и философской проблемой. В искусстве же, особенно в художественной литературе и музыке, теме любви принадлежит ведущая роль. Актуальность настоящего исследования определяется следующими основными факторами. Во-первых, идеология «цивилизованного потребителя», насаждаемая в постперестроечный пери-

од, вытесняет нравственные начала в человеческих взаимоотношениях, что приводит к увеличению количества разводов, свидетельствующему о кризисе любви. Во-вторых, проведённая реформа образования существенно снизила его творческий и нравственный потенциал, что требует сегодня пересмотра содержания художественной литературы и всей культурологической составляющей в школьных и вузовских программах. В-третьих, сложность отношений любви наиболее

релевантно раскрывается в художественных произведениях, что актуализирует рассмотрение диалектики любви и искусства через теоретическую призму.

Задачами исследования являлись: 1) рассмотрение особенностей человеческого сознания, детерминирующих в отношениях мужчины и женщины любовь как духовный феномен; 2) исследование чувственного потенциала любви как источника творческого вдохновения художника; 3) раскрытие роли художественных произведений в формировании, развитии, усложнении интеллектуальной, эмоциональной и нравственной сфер сознания, определяющих возможность любви в отношениях мужчины и женщины. Основными методами при решении задач стали диалектический, сравнительный, герменевтический, статистический, метод контент-анализа и др. Практическое значение исследования состоит в выявлении роли искусства как фактора гуманизации и эстетизации человеческих отношений.

Ответами на вопросы «Что есть любовь?» и «Что есть искусство?» во все времена в той или иной степени интересовались многие видные мыслители. Научная разработанность той и другой категорий позиционирует различные точки зрения на их сущностные характеристики и роль в жизни человека. Уже в древности Конфуций, Платон, Аристотель провозглашали поэзию и музыку как незаменимые средства формирования души человека. Необходимо заметить, что

темы любви и искусства, являясь перманентно открытыми, всегда вдохновляли философов и писателей отвечать на возникающие вопросы. Например, Л. Толстой проанализировал концепции своих предшественников (Баумгартена, Канта, Шиллера, Фишера и др.) об искусстве и обосновал свой взгляд на его предназначение¹. Вслед за В. Соловьёвым в XX веке в контексте развития культуры через призму нравственности рассматривали темы любви и искусства отечественные учёные Н. Бердяев, М. Бахтин, А. Лосев и др. Заметный след на данном тематическом поле оставили корифеи современной западной философии Ж.-П. Сартр, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм, А. Камю. В конце минувшего века советские авторы (Ю. Рюриков, А. Чанышев, И. Нарский, А. Ивин и др.) в двухтомнике «Философия любви» представили ретроспективу исследования проблемы².

В современных условиях с изменением социально-экономических отношений в стране в публикациях, касающихся темы настоящего исследования, актуализируются темы любви и искусства, связанные с духовной ситуацией в обществе. Так, М. Дягилева анализирует феномен любви в контексте цивилизационного кризиса [1]. В ряде публикаций обращается внимание на роль искусства и творчества в преодолении отчуждения в человеческих взаимоотношениях [2], исследуются гендерные трансформации и их влияние на полоролевые модели поведения³. Заметные новые направления

¹ Толстой Л. Н. Что такое искусство? Статьи, письма, дневники / сост., вступ. ст. и коммент. В. Основина. М.: Современник, 1985. 592 с.

² Философия любви: в 2 ч. / сост. А. Ивин; предисл. Д. Горского, А. Ивина. М.: Политиздат, 1990. Ч. 1. 508 с.; Ч. 2. 605 с.

³ Высочина Ю. Л. Причины гендерной конвергенции и её влияние на изменение полоролевой модели поведения в современном обществе // Евразийский юридический журнал. 2020. № 5. С. 484–485.

в искусстве естественно стимулируют исследовательский интерес к ним. Е. Вдовиченко и Г. Лушникова рассмотрели особенности отражения дискурса любви в современной художественной литературе постмодернистского направления [3]. По-прежнему на публикационном поле заметно выделяются исследования различных аспектов любви в произведениях классиков литературы. Например, Л. Бабенко и А. Эльстон-Бирон статистически репрезентировали типичные ситуации объяснения в любви на материале произведений А. Чехова [4]. Современные представления о любви тех или иных социальных групп выявляются проводимыми в регионах социологическими исследованиями, результаты которых отражаются в публикациях и, как правило, могут быть экстраполированы на соответствующий социум в стране⁴. Хотя темы любви и искусства были и остаются открытыми, философский дискурс релевантно отвечает на возникающие вопросы в связи с их сущностными и содержательными характеристиками. Научная же новизна настоящего исследования заключается в том, что диалектика любви и искусства, любви и творчества, рассмотренная в настоящей работе, ещё не становилась объектом того философского внимания, которого заслуживает.

Самосознание человека как фактор творчества

Любое исследование любви не могут не предварять следующие аксиоматические тезисы: 1) природа (или Всевышний) предусмотрели сохранение и

продолжение жизни на земле; 2) для этого люди разделены по половому признаку на мужчин и женщин (по аналогичному признаку разделены животные); 3) разнополые существа испытывают взаимное влечение друг к другу и последующее удовольствие от соответствующего физиологического процесса, благодаря чему жизнь продолжается.

Нам неизвестно, каким образом сотворилась эта природная программа, но, как свидетельствует история, она оказалась достаточно мудрой и надёжно функционирует уже миллионы лет. Эта мудрость распространяется и на все другие жизненные процессы, задаёт оптимальные алгоритмы поведения в типичных ситуациях, названные инстинктами, благодаря которым поддерживается выживание видов и некое их равновесие в природе. Если рассматривать только физиологические аспекты этого чуда жизни на земле, то можно констатировать, что взаимное влечение полов находится в одном ряду с необходимостью утоления голода, жажды и других биологических потребностей. Такую ситуацию мы наблюдаем у животных. Человек же сотворил ещё одно чудо — он это самое влечение полов выделил из всех других потребностей, одухотворил его до такой степени, что оно стало центральной темой искусства. Появилось понятие любви, которое уже заявляло не только и даже не столько о своём биологическом первоисточнике. Именно здесь, на поприще любви, *homo sapiens* дистанцировался от «братьев наших меньших» и громогласно заявил о своей особенной человеческой сути. Поэтому вести разговор

⁴ Красова Е. Ю. Представления Воронежской молодёжи о любви как жизненной ценности (социологический анализ) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: История. Политология. Социология. 2020. № 4. С. 57–64.

о любви и искусстве, которое стало её домом, можно только в неразрывной связи с исследованием человека и особенностей его духовного мира.

Животное превратилось в человека, когда сознания в нём стало больше, чем требуется для поддержания жизни в её биологических рамках. И это «лишнее», свободное сознание (в философии оно названо самосознанием), естественно, направляется на самый ценный и интересный для него объект — на своего носителя. Человек увидел самого себя и таким образом отделился от природы. И первый вопрос, который не мог не возникнуть в этой ситуации, это «Кто я?». И дальше можно моделировать появление массы вопросов как по отношению к самому себе, так и по отношению к природе и окружающему миру, которые стали объектами познания. Это «лишнее» сознание (самосознание) сподвигло человека на творчество, так как готовых ответов на возникающие вопросы ещё не было. Он отвечал на них впервые, то есть делал открытия, процесс и результат совершения которых приносили радость, как это происходит при удовлетворении любой актуальной потребности. У человека, в отличие от животного, в дополнение к биологическим удовольствиям, которые лимитированы природой, появились неограниченные возможности испытывать положительные эмоции от удовлетворения духовных потребностей.

В результате этой творческой деятельности человечество получило науку, философию и искусство. Всё, что можно было измерить и проверить, наука взяла

под своё крыло. Вечные проблемы, непосильные науке (смысл жизни, смерть, вера, любовь и др.), исследовала философия. Но если при рассмотрении проблем, требующих рационального осмысления, философы в состоянии определить, о чём идёт разговор, то на поприще любви во все времена наблюдались «разброд и шатания». Несмотря на её вездесущность, диалектическое философское око с разочарованием в самом себе фиксирует лишь появляющиеся и исчезающие образы. Вместе с тем нельзя утверждать, что философия недооценивает роль любви в человеческом бытии. Остроумно об этом ещё в XVII веке высказался Блез Паскаль: «Чтобы до конца уяснить себе всю суетность человеческой природы, довольно вдуматься в причины и следствия любви. Причина её — “неведомо что” (Корнель), а следствия ужасны. Это “неведомо что”, эта малость, которую и определить-то невозможно, сотрясает землю, движет монархами, армиями, всем миром. Нос Клеопатры: будь он чуть покороче, весь облик земли был бы сегодня иным»⁵. Позднее с его замечанием перекликается рассуждение Стефана Цвейга в историческом романе «Мария Антуанетта»: «Следствий, получивших своё начало в альковах и за пологам королевских постелей и наложивших отпечаток на события мировой истории, существенно больше, чем обычно считают»⁶. Но влияние любви на историю и на облик нашей планеты, в отличие от природных процессов, происходит не глобально, а является результатом поступков, действий, вызванных уникальными эмоциональ-

⁵ Паскаль Б. Мысли / пер. с фр. СПб.: Азбука, 1999. С. 65.

⁶ Цвейг С. Мария Антуанетта. Портрет ординарного характера / пер. с нем. и примеч. Л. Миримова; авт. предисл. П. Черкасов. М.: Мысль, 1989. С. 30.

ными переживаниями «его» и «её», коих на земле миллиарды. История, претендуя на строгую фактичность своих исследований, работает со следствиями, с масштабными результатами, не пытаясь углубляться в бесконечную сложность предшествующих духовных причин, дабы не утратить легитимность своих претензий. А эти духовные причины рождаются страданиями и восторгами во взаимоотношениях чувственных миров конкретных мужчин и женщин. Что представляют эти страдания и восторги, показывало и показывает искусство.

Началом, истоком искусства, по мнению современных исследователей, явился качественный скачок в развитии сознания. 35 тысяч лет назад доисторический человек начал создавать наскальную живопись. На рисунках животных и людей, обнаруженных в пещерах Альтамира, изображалось то, чего не было и не могло быть в действительности. Например, лошади покрывались точками, человек имел копыта и т. д. Люди «...буквально проецировали на свои доисторические полотна те видения, что порождал их мозг»⁷. Это было уже искусство, будущее развитие которого заставляло человека воображать, мечтать — и превратило его жизнь в созидательную. Именно искусство в дальнейшем, благодаря использованию художественных образов, стало удовлетворять потребность в воспроизводстве и передаче человеческой чувственности. Наиболее репрезентативно это осуществляет художественная литература, так как язык является самым доступным сред-

ством для передачи мыслей и чувств от одного человека другому. А так как слова являются важнейшими атрибутами мыслительного процесса, уровень интеллекта индивида диалектически коррелирует с уровнем владения им языком. В каждом индивидуальном сознании рациональная и эмоциональная сферы не являются автономными, независимыми друг от друга. Это ситуация двух бегунов на дистанции, когда ни тот, ни другой не может существенно оторваться от напарника. Блез Паскаль по этому поводу писал: «Чем больше людям отпущено ума, тем сильнее их страсти. Ведь страсти — это чувства и мысли, всецело принадлежащие уму, хотя их внешней причиной служит тело; значит, в них нет ничего, что выходило бы за пределы ума, и, следовательно, они ему соразмерны <...> Величие души проявляется во всём»⁸.

И если посмотреть «с высокой колокольни» на всю ретроспективу философских размышлений о любви и её отражения в произведениях искусства, то можно констатировать, что эти размышления и употребление термина «любовь» начались, когда кроме полового влечения появилось «человеческое, слишком человеческое» (Ницше) отношение мужчины к женщине и женщины к мужчине. Это «слишком человеческое» подразумевает и слишком большую дистанцию, которую преодолело, оторвавшись от животного, избыточное сознание (самосознание) со своими претензиями на смысл жизни и бессмертие. А так как история демонстрирует неуклонный рост духов-

⁷ Мальнева Е. Ю. «Новое возрождение», «когнитивный поворот» и конструкты человеческого разума: как искусство создает реальность, или как иллюзия порождает искусство // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 1. С. 209.

⁸ Паскаль Б. Рассуждения о любовной страсти // Философия любви... Ч. 2. С. 230.

ной культуры населения, то, моделируя на её давнем старте доминирование в большинстве случаев биологических начал в отношениях мужчины и женщины, можно говорить, что в древности любви не было. В сюжетах древнегреческих мифов боги очень часто весьма бесцеремонно относятся к объекту своего полового влечения. Например, Зевс преобразуется в облик мужа Алкмены, чтобы с помощью такого обмана овладеть ею. В Античности отношение к женщине в большинстве случаев детерминировалось её мизерной ролью в социокультурном пространстве того времени, что позволило Аристотелю заявлять, что женщина «существо низшее»⁹. Необходимо заметить, что эта оценка женщины Аристотелем дана в «Поэтике» — аналитическом произведении, посвящённом поэтическому искусству. Естественно, что о любви, которая является стержневой темой современной поэзии, у Аристотеля речи не идёт. Гегель, рассуждая в этом контексте, в своё время писал: «У народов, где женщины не пользуются особым уважением, родители устраивают браки по своему произволу, не спрашивая вступающих в брак индивидов, и они повинуются этому, поскольку особенность чувства ещё не предъявляет здесь своих притязаний. Девушке нужен лишь муж вообще, мужчине — жена вообще»¹⁰.

Точка зрения философов, что в древности в странах, «где женщины не пользуются особым уважением», любви не

существовало, является справедливой при условии экстраполяции её на большую часть социума, но не на всё население. Исключения из правила наблюдаются чаще всего не у философов (они склонны к обобщениям), а в произведениях искусства, отражающих человеческие чувства, которые, как известно, реально находятся в духовном мире (душе) индивида. И эти произведения свидетельствуют, что во все времена — даже в эстетических пустынях социумов — существовали оазисы уникальных чувств и соответствующих им отношений, которые являлись любовью и в качестве таковой обрели себе бессмертие в этих самых произведениях, прежде всего в художественной литературе. Гомер (IX–VIII века до н. э.) в «Илиаде» причиной военного похода ахейцев на Троию считает похищение супруги спартанского царя Елены троянцами. И поистине безбрежной любовью наполнены слова Андромахи к своему мужу Гектору перед битвой: «Никакой уж мне больше не будет радости в жизни, когда тебя гибель постигнет. Удел мой — горести»¹¹. «И сжалось у Гектора сердце. Гладил её он рукою и слова говорил...»¹². И это написано почти за тысячу лет до нашей эры. Да и в античной мифологии наряду с описаниями бесцеремонности богов в улажении своих желаний присутствуют сюжеты с такими чувствами и поступками влюблённых, которые позднее в разные времена неоднократно

⁹ Аристотель. Поэтика. Риторика / вступ. ст. и коммент. С. Трохачёва; пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, 2000. С. 44.

¹⁰ Гегель Г. В. Философия права / авт. вступ. ст. и примеч. В. Нерсисянц. М.: Мысль, 1990. С. 211.

¹¹ Гомер. Илиада // Илиада; Одиссея / пер. с древнегреч. В. Вересаева; сост., вступ. ст., коммент. А. Тахо-Годи. М.: Просвещение, 1987. С. 69.

¹² Там же. С. 71.

вдохновляли художников на создание посвящённых им произведений. Так, душевные муки богини Афродиты после смерти её возлюбленного Адониса были столь велики, что громовержец Зевс из сострадания к ней повелел царю подземного царства на полгода возвращать к ней погибшего. И природа эти полгода радовалась и расцветала.

Когда мы говорим о чувственных переживаниях героев художественных произведений, то должны иметь в виду, что, в отличие от фантастических сюжетов, связанных с материальными объектами, нельзя придумать и описать эмоции, которых нет и не может быть в духовном мире человека. Более того, изображение их даже гениальным автором не может конкурировать с их реальными силой, яркостью, звучанием в живом человеке. То, что из него перекочевало в произведение, является лишь отголоском, отблеском страдания или счастья. Именно об этом крылатая фраза Гёте: «Теория, мой друг, суха, / Но древо жизни вечно зеленеет»¹³.

Приведённые примеры показывают, что любовь как особенные человеческие чувства и детерминированные ими нравственно окрашенные взаимоотношения мужчины и женщины впервые появилась отнюдь не во времена всеобщей высокой образованности социума. Речь шла о конкретных влюблённых, которые находились и в обществах, характеризующихся Гегелем как народы, «где женщины не пользуются особым уважением». Но в подобных обществах, как свидетельствуют литературные источники, любовь

оказывалась достоянием и наградой для немногих избранных, преодолевших путь от животного не только к человеку (существо, обладающему самосознанием), но и поднявшихся на уровень развития интеллекта, эмоций и нравственности, позволявших превратить жизнь и любовь как одну из её смысловых ценностей в творческий процесс [5, с. 180]. Без него, как было отмечено выше, удовлетворение полового влечения представляет собой физиологическое явление, аналогичное утолению жажды, голода, потребности в сне и т. д.

Любовь и искусство как взаимные детерминанты

После времён Античности, когда, по Аристотелю, среднестатистическая женщина являла собой «существо низшее», современные индустриальные и постиндустриальные общества прошли длительный путь культурной эволюции, итогом которой явилась эмансипация женщин на всех жизненных поприщах. Параллельная этой эволюции ретроспектива развития искусства однозначно свидетельствует, что на всех его этапах любовь являлась как доминирующей темой, так и вдохновляющей силой творчества. Ещё в XIII веке эту детерминацию в «Божественной комедии» зафиксировал Данте Алигьери: «...Когда любовью я дышу, / То я внимателен, ей только надо / Мне подсказать слова, и я пишу»¹⁴. С неизменной исторической тенденцией повышения уровня образования населения естественно коррелировало увеличение количества тех, кому любовь

¹³ Гёте И. В. Фауст. Лирика / вступ. ст. и примеч. А. Михайлова. М.: Художественная литература, 1986. С. 72.

¹⁴ Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. Д. Минаева. М.: АСТ, 2022. С. 68.

подсказывала слова или мелодии и заставляла братья за перо. Так, почти 200 лет назад Гёте полушутливо писал по этому поводу: «Как много их! Поют, режут! / Не по душе мне это! / Боюсь, что со свету сживут / Поэзию — поэты!»¹⁵

Установленная корреляция любви и творчества позволяет констатировать, что увеличение количества пишущих свидетельствует о превращении любви из достояния избранных в достояние многих, благодаря тенденции прогрессивного развития духовной культуры общества. И этими многими являются не только те, кого любовь вдохновила на создание художественных произведений, но и творческие люди, реализующие себя в других сферах жизни. И то, что не они запечатлели, например, в стихах помыслы и чувства, достойные поэзии, отнюдь не девальвирует ценность их любви. Главное, что эти чувства были, переживались — и не столь важно, под чьей фамилией опубликованы на литературных страницах. В этом контексте, утрируя, можно сказать, что автору выпала честь быть вывеской человеческих переживаний. Талант рассказать о них вторичен по отношению к таланту переживать. Тем более что у искусства не существует средств для передачи невыразимого. Об этом строки Фета: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!»¹⁶ Поэты, используя звучание слова, ритм и рифму, пытаются совместить в стихотворении возможности прозы и музыки, рациональный и эмоциональный аспекты феномена любви. Композиторы

с этой целью сочиняют мелодии к стихам. Но даже гениальные произведения представляют собой лишь неартикулированное эхо того, что звучит в сознании («в душе человеческой»).

И то, что именно любовные перипетии, как внутренние (духовные), так и внешние (отношения, действия), становятся предметом художественного произведения, вполне закономерно. Они создают напряжение чувств, называемое вдохновением, которое заставляет «братья за перо» и без которого не могут возникнуть эмоционально нагруженные художественные образы. Для того чтобы между двумя электрическими проводами проскочила искра, необходимо напряжение. И чем оно выше, тем больше вероятность её появления. Эта закономерность как метафора вполне уместно экстраполируется на художественное творчество.

Язык философии и науки вербализирует рационально-логические дискурсы. Художественный образ несёт в себе и ретранслирует чувства, которые нельзя придумать, — их надо испытать. И то, что перипетии любви неоспоримо доминируют на тематическом поле искусства (прежде всего в литературе и музыке), свидетельствует о наличии иерархии чувств в эмоциональном мире человека. В этом иерархическом контексте художник не отличается от своих собратьев вида *homo sapiens*. Сложность отношений мужчины и женщины оказалась для человеческого сознания неиссякаемым источником творческой энергии, обеспечившей ему

¹⁵ Гёте И. В. Горе от избытка // Лирика / вступит. ст., примеч. Н. Вильмонта. Хабаровск: Кн. изд-во, 1981. С. 135.

¹⁶ Фет А. А. «Как мошки зарёю...» // Стихотворения. Проза. Письма / вступ. ст. А. Тархова, сост. и примеч. Г. Аслановой и др. М.: Советская Россия, 1988. С. 40.

максимальную самореализацию. А. Блок одно из стихотворений завершает словами: «...только влюблённый имеет право на звание человека»¹⁷. Равнодушие, отсутствие любви — это смерть человека как существа творческого. Потребность в любви заставляет мечтать, созидать образ любимой (любимого), сочинять и приписывать ему даже несуществующие качества. У художников этот образ оживает в тексте, в нотах, на холсте. Так утоляется жажда прекрасного, стремление к совершенству.

Несовпадение желаемого и действительного в реальной жизни, обрушение надежд, муки безответной любви порождают такую силу эмоций, которая одних превращает в несчастных на пепелище жизни, а других вдохновляет на свершения у пределов возможного. Здесь необходимо ещё раз вспомнить о вышеназванной иерархии чувств, но уже внутри самого любовного диапазона. Как он доминирует над другими эмоциями, так в нём самом сила и «весовая категория» страданий преобладает над наслаждением, гармонией и комфортом. А. Шопенгауэр по этому поводу писал: «Кто хочет вкратце поверить утверждению, что наслаждение превышает страдание или по крайней мере равносильно с ним, — пусть сравнит ощущения двух животных, пожирающего и пожираемого»¹⁸. А так как эмоциональное напряжение является источником вдохновения, в художественной литературе очень мало

тихих заводей умиротворения — она бросает читателя в духовные бури и сражения. С их исчезновением писать уже не о чем. Великий отечественный романтик А. Грин, завершая испытания своих влюблённых героев созданием семьи, всю их будущую счастливую жизнь уместает в одну строку: «Они жили долго и умерли в один день»¹⁹.

Эмоции влюблённого человека заставляют его быть деятельным, активным, творческим. Любить — значит одновременно желать быть любимым. А желать — значит действовать. Праздномыслие, каким бы прекрасным оно ни было, безрезультатно и оценивает человека скорее отрицательно, чем положительно. На это обращал внимание Ж.-П. Сартр: «Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как совокупность своих поступков...»²⁰ Встречных чувств нельзя вымолить или вытребовать. Они нужны и ценны только как искренние и свободные. И человек творит себя, чтобы быть достойным любви. А результативность жизнедеятельности уже сама по себе приносит радость, удовольствие. Причём эти положительные эмоции испытываются независимо от реакций объекта любви, так как самореализация человека имеет автономную ценность, придающую его жизни смысл. Процесс творчества и открытий дарит человеку ощущение силы, значимости, победы. В связи с этим

¹⁷ Блок А. А. «Когда вы стоите на моём пути...» // Избранное. М.: Детская литература, 1974. С. 39.

¹⁸ Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. С. 198.

¹⁹ Грин А. С. Позорный столб // Бегущая по волнам: Роман. Рассказы. М.: Художественная литература, 1989. С. 190.

²⁰ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов / сост., общ. ред. и предисл. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 333.

удачным примером вписалась в историю легенда об Архимеде, который, погружаясь в ванну, открыл закон, определяющий объём вытесненной жидкости. Он ощутил такой восторг, что, забыв одеться, выбежал на площадь с воплями: «Эврика! Я открыл!»²¹ Легенда это или нет, неважно — она правдиво показывает корреляцию творчества и человеческого счастья.

В художнике любые переживания любви в какой-то мере оправдываются радостью от подсказанного ими удачного образа, который, в свою очередь, может стать очередным вдохновителем и суфлёром в дальнейшей творческой работе над произведением. Как художественный образ, так и последующие находки будут не плодом логических размышлений. Они рождаются интуитивно: не прогнозируемо, метафорически заявляют о себе, сцепляются — и рисуют текстовую или звуковую картину любви, без чего рациональное её объяснение было бы не более информативным, чем напряжённое молчание или мычание. То есть искусство проясняет любовь и множество её ипостасей, превращает её в реально ощутимые и переживаемые читателем, слушателем чувства.

Этот тезис приводит к пониманию механизма влияния произведений искусства на формирование в человеке способности любить. Общеизвестный биологический принцип гласит: «Функция создаёт орган». То есть соответствующий характер тренировок формирует нужные физические качества. Данная детерминация аналогично действует в человеческом со-

знании. Погружаясь в произведение искусства, человек становится соучастником размышлений и переживаний героев. Автор заставляет его сострадать, ненавидеть, радоваться, испытывать множество оттенков чувств. Систематичность подобных погружений является тренажом, в процессе которого сознание усложняется — в нём вырабатывается способность представлять и прогнозировать духовный мир другого. В этом контексте необходимо отметить нравственное равнодушие отечественной классики, что обоснованно подчёркивают большинство исследователей: «...философия любви, выраженная в русской литературе, обращает внимание на метафизический смысл любви как истинной экзистенции человека» [6, с. 29].

Познающему сложное понятно равное ему и интересно более сложное. Так, искусство, не абстрагируясь от природного полового влечения, поднимает отношения мужчины и женщины от телесности до духовности, превращает их в «человеческие, слишком человеческие», то есть в любовь. «Хотеть — это дело тел, а мы друг для друга — души...», — констатирует талантливейшая поэтесса Марина Цветаева²². И все перипетии любви, её радости и горести, достойные романов, стихов и песен, это не только и не столько о «хотении» тел, сколько об устремлениях и звучаниях душ, пытающихся временность жизни превратить в безгранично ценную. Такое отношение к любви не является подарком природы — это результат образования и особенно участия в нём эстетической составляющей, то есть

²¹ Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней / пер. с итал. С. Мальцевой, науч. ред. Э. Соколова. СПб.: Петрополис, 1994. С. 213.

²² Цветаева М. И. Поэма Конца // Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1990. С. 200.

приобщения человека к искусству. Нарративное исследование, проведённое А. Сокол, показало, что даже первая романтическая любовь опирается на уже существующий культурный образец [7]. Поэтому чтение художественной литературы и занятия музыкой являются не столько приятным заполнением досуга, сколько движением к человеческому совершенству, при котором и возможна любовь. И если Аристотель характеризовал типичную женщину того времени как «существо низшее», то речи о любви быть не могло. Женщина была, по мнению ряда авторов, средством для удовлетворения полового влечения и орудием детопроизводства. Подобные отношения на определённом историческом этапе могут преобладать, быть типичными, но экстраполировать их на весь социум некорректно. Здесь более уместна дифференциация: «количество любви» в конкретном обществе в конкретное время (прибегнем к математическому термину) пропорционально уровню культуры, образованности людей. Как показывает история, «низшие существа» обоих полов были, есть и, видимо, будут всегда в любом социуме. Поэтому философия и искусство становятся свидетелями широкого диапазона отношений мужчины и женщины, начиная с «хотения тел» и заканчивая уровнем, на котором эти отношения и искусство становятся достойными друг друга.

Движение от одного полюса к другому в этом диапазоне показывает ретроспективу становления и развития человека как творческого существа. Любовь и искусство, подпитывая друг друга, усложняли сознание, вносили в него

неуспокоенность, которая детерминировала жизненную активность. Мигель де Унамуно, акцентируя внимание на проблемах, порождённых сознанием, писал: «Человек, именно потому, что он человек, то есть существо, обладающее сознанием в отличие от любого животного, есть больное животное. Сознание — это болезнь»²³. Этой «болезнью» является желание самосознания, большего, чем необходимо для физического выживания и существования. Кроме жизни человеку нужен смысл жизни, кроме биологических удовольствий, предусмотренных природой, он жаждет любви, а кроме временности бытия, неосознаваемого животным, он хочет бессмертия. Детерминированные этими потребностями результаты деятельности человека, достойные бессмертия, искусство приобщает к вечности. В том числе к вечности и бессмертию приобщается любовь. Однако в отличие от материальных объектов, которые охраняются ЮНЕСКО как завершённые творения, любовь предстаёт в искусстве живым чудом человеческих взаимоотношений, в которых чувства, интеллект и нравственность, интегрируясь, заявляют о беспредельности своих возможностей. В любви реализуется их высший потенциал. Но, как отмечалось выше, понимание и восприятие любви, а значит, её созидание, творение конкретными представителями *homo sapiens* находится в диапазоне от «пошли заниматься любовью» до вершин творческой самореализации индивида.

Можно говорить о множестве внутренних и внешних факторов, снижающих смысловую ценность жизни. Ими могут

²³ Унамуно М. О трагическом чувстве жизни у людей и народов // Человек. 1990. № 6. С. 137.

быть генетическая программа, система обучения и воспитания, формирующая «цивилизованного потребителя», факторы микро- и макросреды. Эрих Фромм, хорошо знающий западный образ жизни, писал, что любовь «...стала у нас довольно редким явлением, а её место заняли многочисленные формы псевдолюбви, которые в действительности являются формами её разложения»²⁴. Причину этого мыслитель видит в том, что рыночные отношения из экономической сферы перекочевали в духовную — и индивид вместо любви довольствуется обменом «набора качеств». Нельзя отрицать роли общественных отношений в формировании человека, но и нельзя абсолютизировать их влияние. При любом общественном строе у индивида есть возможность выбирать разумное и нравственное отношение к себе, к любимому человеку и к окружающему миру; бороться за это отношение, чтобы иметь смысл и оправдание случайно доставшейся доли временного пребывания на земле.

Заключение

Таким образом, исследование диалектики любви и искусства позволяет сделать следующие выводы.

1. Человеческое самосознание дистанцировало своего носителя от «братьев меньших» и из полового влечения, заложенного природой, сотворило любовь, в которой чувственный фактор находится в диалектическом единстве с достаточно высоким уровнем интеллекта и нравственности конкретных мужчины и женщины. Стремление любить и быть любимым (достойным любви) превраща-

ет человека в активного деятеля, творца на разных жизненных поприщах. Любовь предстаёт как духовное творение, в котором совершаемые поступки и проявленные качества являют сюжет, заслуженно претендующий на смысложизненную ценность.

2. Доминирование и активность чувственного фактора в любви, ощущение человеком своей силы, красоты, значимости естественно требует трансляции этого состояния не только любимой (любимому), но и миру, что и происходит в искусстве через художественные образы — в единственном виде духовной деятельности, способном в какой-то степени ретранслировать эмоциональные переживания человека. Их напряжение в художнике и является той музой, которая стимулирует творчество. Поэтому любовь по праву утвердилась в искусстве (особенно в литературе и музыке) как центральная тема и одновременно стала фактором его развития.

3. Так как любовь, в отличие от биологических потребностей, является не данностью природы, а итогом образования человека, искусство превращается в фактор, погружающий сознание читателя, слушателя, зрителя в любовные переживания героев, в результате чего развивается, усложняется, оттачивается эмоциональная сфера сознания. Талантливые произведения искусства не только сохраняют атрибуты и перипетии любви, но и экстраполируют, транслируют их в весьма несовершенный мир, а это вселяет надежду, что движение в «будущее, которое светло и прекрасно» (Н. Чернышевский), будет продолжаться.

²⁴ Фромм Э. Искусство любить // Душа человека / общ. ред., сост. и предисл. П. Гуревича. М.: Знание, 1992. С. 153.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Дягилева М. В. Феномен любви в контексте цивилизационного кризиса. Комментарий к главе 15 сочинения Питирима Сорокина «Пути и сила любви...» // Концепт: философия, религия, культура. 2022. Т. 6, № 2. С. 20–28. DOI: 10.24833/2541-8831-2022-2-22-20-28
2. Сериков В. В., Пивоварова Е. В. «Свободное творчество» как вариант преодоления острых форм отчуждения в современном мире // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 8. С. 1653–1658. DOI: 10.30853/mns210295
3. Вдовиченко Е. А., Лушникова Г. И. Дискурс любви в художественной литературе (на материале романа Эрика Шмитта «Попугай с площади Ареццо» // Филология и человек. 2019. № 3. С. 129–143. DOI: 10.14258/filichel(2019)3-10
4. Бабенко Л. Г., Эльстон-Бирон А. В. Дискурс «Объяснение в любви»: проблема автоматического выявления (на материале произведений А. П. Чехова) // Научный диалог. 2021. Вып. 1, № 7. С. 9–26. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-7-9-26
5. Кулешов В. Е., Царёва Н. А. Любовь: диалектика в ней эмоционального, рационального и нравственного факторов // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 7. С. 179–185. DOI: 10.23670/IRJ.2022.121.7.031
6. Майкова В. П., Молчан Э. М., Гавва Р. В. Философия любви в русской литературе и важность её усвоения для формирования жизненных ценностей // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2022. № 1. С. 23–31. DOI: 10.18384/2310-7227-2022-1-23-31
7. Сокол А. В. Дискурс первой романтической любви: гендерные сценарии // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2021. Т. 13, № 4. С. 68–91. DOI: 10.19181/inter.2021.13.4.4

Информация об авторах:

В. Е. Кулешов — доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин.

Н. А. Царёва — доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

References

1. Dyagileva M. V. The Phenomenon of Love in the Context of a Civilizational Crisis. Commentary on Chapter 15 of the *Ways and Power of Love* by Pitirim Sorokin. *Concept: Philosophy, Religion, Culture*. 2022. Vol. 6, No. 2, pp. 20–28. (In Russ.) DOI: 10.24833/2541-8831-2022-2-22-20-28
2. Serikov V. V., Pivovarova E. V. “Free Creativity” as Means to Overcome Urgent Problem of Estrangement in the Modern World. *Manuskript*. 2021. Vol. 14, Issue 8, pp. 1653–1658. (In Russ.) DOI: 10.30853/mns210295
3. Vdovichenko E. A., Lushnikova G. I. The Discourse of Love in Fiction (Based on the Material of Eric Schmitt’s Novel *Les Perroquets de la place d’Arezzo*). *Philology and Human*. 2019. No. 3, pp. 129–143. (In Russ.) DOI: 10.14258/filichel(2019)3-10
4. Babenko L. G., Elston-Biron A. V. Discourse “Declaration of Love”: Problem of Automatic Identification (Works of A. P. Chekhov). *Nauchnyi Dialog [Scientific Dialogue]*. 2021. Vol. 1, No. 7, pp. 9–26. (In Russ.) DOI: 10.24224/2227-1295-2021-7-9-26

5. Kuleshov V. Y., Tsareva N. A. Love: The Dialectic of Emotional, Rational and Moral Factors. *Meždunarodnyj naučno-issledovatel'skij žurnal / International Research Journal*. 2022. No. 7, pp. 179–185. (In Russ.) DOI: 10.23670/IRJ.2022.121.7.031

6. Maykova V. P., Molchan E. M., Gavva R. V. The Philosophy of Love in Russian Literature and the Importance of Its Assimilation for the Formation of a System of Life Values. *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Philosophy*. 2022. No. 1, pp. 23–31. (In Russ.) DOI: 10.18384/2310-7227-2022-1-23-31

7. Sokol A. V. Discourse of First Romantic Love: Gender Scenarios. *Interaction. Interview. Interpretation*. 2021. Vol. 13, No. 4, pp. 68–91. (In Russ.) DOI: 10.19181/inter.2021.13.4.4

Information about the authors:

Valery E. Kuleshov — Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Humanities and Social and Economic Disciplines.

Nadezhda A. Tsareva — Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines.

Поступила в редакцию / Received: 17.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 7.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.214-224



Книга художников Павла и Натальи Мартыненко «Рукопашный танец»: опыт рецептивной эстетики

Хуан Цзэхуань

*Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия,
1310217714@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>*

Аннотация. Книга художника — специфический объект искусства, представляющий выходящее за рамки книгопечатания авторское высказывание, в котором может присутствовать как текст, так и изображение. В центре внимания статьи — книга «Рукопашный танец. История любви и соперничества, объективно отражённая в документах и схемах, где причудливо сплелись два искусства: музыкально-хореографическое и военно-рукопашное» (2010), созданная российскими художниками Павлом и Натальей Мартыненко, которая рассматривается в ракурсе рецептивной эстетики. В издание включены архивные документы, фотографии, рисунки и схемы. На основе изучения этих материалов автор статьи интерпретирует художественный замысел книги в философском ключе. В данном арт-объекте реализуется установка, согласно которой жизнь есть танец. При этом процесс саморазвития включённой в такую жизнь личности предстаёт в непрерывном в борении как с собой, так и с обстоятельствами, что помогает лучше понять название сочинения. Книгу открывают и завершают нотные страницы, переписанные от руки безымянным любителем музыки в начале XX века. Подобное художественное решение направляет к пониманию музыки античными мудрецами. В частности, для пифагорейцев музыка выступала в качестве своего рода «нити Ариадны», которая определяла путь к тайнам бытия, приобщая человека ко всеобщей гармонии и обеспечивая таким образом возможность действовать в унисон с космическими вибрациями. Апеллируя к мнению Б. Асафьева, который считал, что жест наряду с мимикой и танцем служит точкой отсчёта в создании музыкальной речи, автор приходит к выводу, что героев, оживающих на страницах книги художника, ведёт по жизни музыка.

Ключевые слова: рукопашный танец, книга художника, Павел и Наталья Мартыненко, танец как мышление, музыка как игра

Для цитирования: Хуан Цзэхуань. Книга художников Павла и Натальи Мартыненко «Рукопашный танец»: опыт рецептивной эстетики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 214–224. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.214-224

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

The Book of Artists Pavel and Natalia Martynenko *Hand-to-Hand Dance*: The Experience of Receptive Aesthetics

Huang Zehuan

*Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia,
1310217714@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-4393-9371>*

Abstract. A book of an artist is a specific object of art presenting an authorial utterance overcoming the bounds of book-printing, in which either a text or a picture can be present. At the center of attention in the article is the book *Rukopashnyi tanets. Istoriya lyubvi i sopernichestva, ob'ektivno otrazhennaya v dokumentakh i skhemakh, gde prichudlivo splelis' dva iskusstva: muzykal'no-khoreograficheskoe i voenno-rukopashnoe* [*Hand-to-Hand Dance. The Story of Love and Rivalry, Objectively Reflected in Documents and Schemes, in which Two Arts Have Fancifully Entwined: The Musical-Choreographic and the Hand-to-Hand-Military*] (2010) created by Russian artists Pavel and Natalia Martynenko, which is examined in the angle of receptive aesthetics. The edition includes archival documents, photographs, drawings and schemes. On the basis of studies of this material, the author of the article interprets the artistic conception of the book in a philosophical sense. In the present art-object the notion is realized according to which life is a dance. Meanwhile, the process of the self-development of a personality involved in such a life appears in a ceaseless struggle with itself, as well as with the circumstances of life, which makes it possible to understand the title of the composition better. The book is begun and completed by music pages copied by hand by an anonymous music lover in the early 20th century. Such an artistic solution leads to the understanding of music by the ancient Greek sages. In particular, for the Pythagoreans music demonstrated itself as a sort of “Ariadne’s thread,” which determined the path towards the mysteries of existence, initiating the human being into universal harmony and thereby providing the opportunity of acting in unison with cosmic vibrations. Appealing to the opinion of Boris Asafiev, who asserted that gesture, along with mimic and dance, serves as a reference point in the creation of musical speech, the author arrives at the conclusion that the protagonists who become alive on the pages of the artist’s book, are led through life by music.

Keywords: hand-to-hand dance, book of an artist, Pavel and Natalia Martynenko, dance as thinking, music as playing

For citation: The Book of Artists Pavel and Natalia Martynenko *Hand-to-Hand Dance*: The Experience of Receptive Aesthetics. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 214–224. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.214-224

В статье, посвящённой рецептивной эстетике, в центре которой — бытование текста в аспекте социокультурной динамики, а также вопросы его истолкования в пространстве диалога творца и ценителя, её автор — профессиональный филолог А. Ковылкин — пишет: «...сегодня рецептивная эстетика лишь намечает возможные пути своего развития, поиска более действенного метода изучения литературного процесса»¹. Речь идёт о процессе со-бытия, со-творения художественного текста, участниками которого выступают как минимум два субъекта — писатель и читатель. Однако в ситуации, когда в поле зрения читателя попадает *книга художника*, опыт её прочтения оказывается ещё более затруднительным, поскольку требует со стороны реципиента не только вдумчивого чтения, но и способности видеть.

Книга художника — явление, которое в настоящее время ещё не получило своего исчерпывающего объяснения. По словам А. Анюхиной, сам термин «книга художника» — это лишь дословный перевод с английского *artist's book* [1]. В действительности оба понятия хотя и рядоположены, но не тождественны друг другу. Как свидетельствует учёный, «...книга художника в России имеет свою уникальную историю...», точкой отсчёта которой можно считать 1910 год, ознаменованный выходом в свет альманаха «Садок судей». Этот коллективный труд был призван манифестировать протест футуристов против «классического искусства книги с его традициями и канонами» [там же, с. 127].

В настоящее время мнения исследователей при всех разногласиях в оцен-

ке феномена книги художника сходятся в том, что её уникальность определяется не только «многогранностью, рождённой на пересечении разных направлений искусства — рукотворной книги, инсталляции, перформанса, медиа-арта и т. д.» [там же]. Данный феномен от начала до конца выполняется согласно авторскому видению конечного результата — его содержания и воплощения с использованием самых разных техник. В их числе и техника авторского литья бумаги, и техника цифровой печати, апробированная на самых разных материалах, и техника авторской печатной графики, а также другие малотиражные техники. При этом, как правило, тираж такой книги может быть ограничен одним или несколькими экземплярами.

В центре нашего внимания — книга художников Павла (1975 г. р.) и Натальи (1974 г. р.) Мартыненко — выпускников художественно-графического факультета Кубанского государственного университета. За свою творческую жизнь супружеская чета принимала участие в выставках как групповых, так и персональных. Перечислим лишь некоторые проекты: «Кубанское актуальное» (галерея «Сэм Брук», Театр на Таганке, Москва, 2005); «Современные художники Кубани» (Манеж, Санкт-Петербург, 2005); Международная выставка «Paper works 2006. INO» (Ино, Япония, 2006); Московские международные выставки-ярмарки «Книга художника» (Москва, 2008, 2009, 2010); «Прогулки одинокого мечтателя» (Центральный дом художника, Москва, 2009); Первая Южно-Российская биеннале современного искусства: специальный проект «Иные языки, иные книги» (Москва, 2010); Выставка книги художника

¹ Ковылкин А. Н. Вопросы рецептивной эстетики // Омский научный вестник. 2007. № 2. С. 153.

(факультет визуальных искусств, город Морелия, штат Мичоакан, Мексика, 2014); «“Скрипторий”. День славянской письменности» (Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник имени Е. Д. Фелицына; Литературный музей Кубани, Краснодар, 2019); выставка абстрактной графики «Между» (галерея «Арт-СОЮЗ» при Союзе художников России, Краснодар, 2020); выставка натюрмортов «Предметный разговор» (Краснодар, 2020); «Современный авангард. Реинкарнация XXI» (Выставочный центр Санкт-Петербургского Союза художников, Санкт-Петербург, 2020); «Седмица. Единомножие» (Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко², Краснодар, 2021–2022) и др. Вклад современных художников в визуальную культуру России был отмечен рядом престижных наград³.

Объектом исследования в статье выступает созданная в творческом танде-

ме Павла и Натальи Мартыненко книга художника, полное название которой — «Рукопашный танец. История любви и соперничества, объективно отражённая в документах и схемах, где причудливо сплелись два искусства: музыкально-хореографическое и военно-рукопашное»⁴. Все элементы книги, начиная от бумаги и заканчивая обложкой, — дело рук двух человек. Сама книга представляет собой сброшюрованный блок, состоящий из форзаца, выполненного из ткани и бумаги авторского литья, а также 12 бумажных листов, на которых размещены копии документов конца XIX — начала XX века и фотографии. Над каждым из бумажных листов располагается лист прозрачной плёнки с рисунками и схемами, выполненными посредством цифровой печати. Состав обложки включает в себя дерево, кожу и металл. Её размер — 25×23 см.

Особо подчеркнём: научное обращение к обозначенной книге осуществляется впервые, что обуславливает новизну

² Далее — ККХМ.

³ Профессиональные награды Павла Мартыненко: лауреат VI краевого профессионального конкурса «Биеннале 2003»; лауреат VIII краевого профессионального конкурса «Биеннале 2007»; премия Е. Цея на IX Межрегиональном профессиональном конкурсе «Биеннале 2009»; первая премия VII Международного художественного конкурса «Арт город» (2010); премия Е. Цея на X Межрегиональном профессиональном конкурсе «Биеннале 2011»; первая премия выставочно-конкурса «Космос. Миры неисчерпаемых форм», ККХМ имени Ф. А. Коваленко (2011); Гран-при IV Межрегиональной художественной выставки-конкурса «Новороссийская биеннале 2015».

Профессиональные награды Натальи Мартыненко: лауреат VI краевого профессионального конкурса на лучшее произведение в области изобразительного искусства «Биеннале 2003» в разделе «Графика» (II премия); лауреат VII краевого профессионального конкурса на лучшее произведение в области изобразительного искусства «Биеннале 2005» в разделе «Графика» (I премия); лауреат профессионального конкурса на лучшее произведение в области изобразительного искусства среди преподавателей художественных школ и школ искусств в разделе «Графика» (I премия, 2007); лауреат IX межрегионального профессионального конкурса на лучшее произведение в области изобразительного искусства «Биеннале 2009» в разделе «Графика» (I премия).

⁴ Мартыненко Павел да Наталья. Рукопашный танец. История любви и соперничества, объективно отражённая в документах и схемах, где причудливо сплелись два искусства: музыкально-хореографическое и военно-рукопашное. Краснодар: Март. Павл, 2010. 12 л. Тираж: четыре с половиной пронумерованных экземпляра. Второй экземпляр.

исследования, предмет которого — средства выразительности, используемые четой Мартыненко в книге художника. Цель исследования заключается в попытке осмыслить авторскую концепцию, реализуемую в диалоге с читателем, который одновременно выступает в качестве зрителя. Методология исследования выстраивается в опоре на метод интерпретации, семиотический анализ, диалектику части и целого, метод интертекстуального анализа.

То обстоятельство, что на первый план в названии книги, повествующей об истории любви и соперничестве, художники выносят фразу «Рукопашный танец», требует, на наш взгляд, ответа на вопрос, что стоит за этим заголовком? Указание на взаимодействие двух видов искусства, одно из которых — рукопашный бой, лишь поначалу может показаться причудливым или же чересчур претенциозным. Главными героинями книги выступают *Анастасия Стефановна Максимюк* и *Елена Андреевна Баум*. История их судеб разворачивается на фоне военных действий, которые в их жизни непрерывно напоминают о себе сводками с фронта, ранеными, прибывающими в местный лазарет, и смертью человека, о чём свидетельствует чёрно-белая фотография, сделанная в момент прощания с погибшим.

Напомним, что обучение рукопашному бою неизменно включало в себя специальную гимнастику. Последняя состояла из различных движений с такими предметами, как лопатка, оружие, палка, а также из всевозможных сальто, переворотов и проч., что позволяет обнаружить точки соприкосновения меж-

ду танцевальным искусством и военной гимнастикой. Косвенно об этом свидетельствуют Н. Королёва и В. Сергиенко, размышляя о формировании двигательных-координационных навыков [2]. Как считают российские учёные, наиболее оптимально «комплексное обучение различным танцевальным направлениям и специальным дисциплинам (классический танец, русский танец, народный танец, джазовый танец, современный танец и др.)», способствующее развитию «силовых, скоростных и других основных двигательных способностей» [там же, с. 179].

Аналогичным образом и Ли Чухань рассматривает танец как опыт «духовно-нравственного становления личности с перспективой наиболее эффективного применения всего спектра способностей с целью реализации своего потенциала»⁵. В данном контексте нелишним будет напомнить, что традиционное китайское искусство, связанное с музыкально-театральной драмой, нередко включало в себя, помимо танца как неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, и боевое искусство, и искусство акробатики. Степень их вовлечения в постановку была напрямую связана с регионом, в котором такая музыкально-театральная драма впервые зародилась и получила развитие.

На важность танца как метафоры жизни со всеми её поворотами и кульбитами указывает и то обстоятельство, что используемые художниками в построении концепции книги ноты, найденные Павлом Мартыненко в подвалах Краснодарского музыкального театра, где с 1998

⁵ Ли Чухань. Роль педагога-хореографа в процессе самоопределения учащихся // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 4. С. 385.

по 2000 год он работал в бутафорском цехе, имеют прямое отношение к танцу. Первый лист представляет собой написанное с ошибками итальянское название флейты — *flauto* (ил. 1). Далее, также с ошибками, выписана фраза по-немецки *Die lustige Witwe* («Весёлая вдова»), следом за которой идут нумерация запечатлённого на бумаге музыкального фрагмента (№ 1) и указание темпа (*Presto*). В нотном тексте с очевидностью просматривается переписанная от руки партия флейты из Интродукции к первому акту оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова».

Тот факт, что в нотах отсутствует фамилия композитора, а в словах, при на-

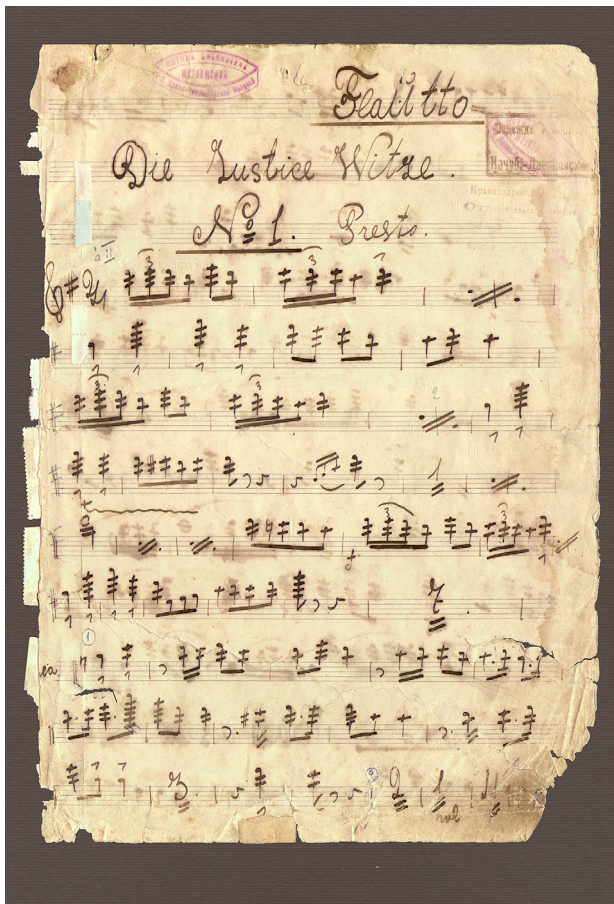
писании которых используются итальянский и немецкий языки, обнаруживаются ошибки, позволяет утверждать, что данная рукопись, скорее всего, была сделана не профессиональным переписчиком нот, а музыкантом-любителем. Допустимость подобной версии оправдана и самим нотным письмом, отличающимся небрежностью в написании ключевых знаков, размера, в том числе игнорированием динамических обозначений.

Тем не менее нотная графика с очевидностью свидетельствует о напористом и стремительном характере флейтовой партии, что вполне рифмуется с началом жизни, точнее, таким её периодом, который отличается безудержным оптимизмом и стремлением во что бы то ни стало добиться желаемого. Соответственно, то обстоятельство, что первая страница, открывающая повествование, начинается с нотного текста, служащего своего рода музыкальным прологом, а вторая знакомит с коллективной фотографией расположившихся на земле молодых мужчин в военной форме и с винтовками — у кого-то в руках, у кого-то лежащих подле, — оказывается вполне логичным. Со времени написания Л. Толстым его бессмертного романа, мир и война пребывают в неразрывном единстве в той книге жизни, которая пишется не чернилами, но кровью и потом.

О судьбе Анастасии Стефановны Максимюк, судя по вклеенным в книгу документам, известно следующее:

– 9 декабря 1908 года, когда ей исполнилось 19 лет, она стала учительницей церковно-приходской школы, пройдя испытание в Жировицком духовном училище;

– 15 ноября 1909 года Городничким уездом ей присвоена Серебряная медаль на двойной Владимирской и Александр-



Ил. 1. Павел и Наталья Мартыненко. «Рукопашный танец...». Лист 1
 Il. 1. Pavel and Natalia Martynenko.
Rukopashnyi tanets... [Hand-to-Hand Dance...]. Folio 1

ровской ленте «В память 25-летия церковно-приходских школ»⁶;

– 26 января 1911 года она была переведена в Верелюсскую мужскую церковно-приходскую школу Сокольского уезда Гродненской Епархии;

– 9 августа 1915 года датируется бумага на бесплатный железнодорожный проезд.

В свою очередь судьба Елены Андреевны Баум представлена такими зафиксированными на бумагах казённого образца сведениями:

– с 1 сентября 1898 года по 1 декабря 1914 года (без перерывов) работала домашней учительницей русского языка и математики;

– с 10 октября 1914 года по 20 августа 1917 года по собственному желанию безвозмездно работала в лазарете Петрограда;

– с 2 сентября 1915 года по 20 августа 2017 года проживала в Царском селе, куда попала в эвакуацию, и продолжала работать в лазарете, из которого ушла по семейным обстоятельствам.

На этом сведения о героинях обрываются. Подлинные документы, вошедшие в книгу и цитируемые нами, а также включённые в неё фотографические снимки были найдены художниками Мартыненко среди груды макулатуры, сбором которой занимались учащиеся школы, где они оба работали. Павел и Наталья сочли важным и нужным сохранить память об этих людях, дополнив книгу фотографиями своих родных (ил. 2). В одном случае это мама Натальи — Нина Ивановна Комонова, сельская учительница, которая обучала детишек азам черчения и рисования, а теперь делится своим талантом и мудростью с внуками,



Ил. 2. Павел и Наталья Мартыненко. «Рукопашный танец...». Листы 8–9

Il. 2. Pavel and Natalia Martynenko. *Rukopashnyi tanets...* [*Hand-to-Hand Dance...*], Folium 8–9

⁶ Медаль была учреждена 29 мая 1909 года по указу императора Николая II. Она вручалась лицам, работавшим в церковно-приходских школах.

в другом — дед Павла, Александр Яковлевич Мартыненко, красноармеец, погибший в 31 год. Помимо этого, в книге есть портретные зарисовки главных героинь, какими их вообразили авторы.

Насколько подобный опыт соответствует собственно творчеству и не стоит ли за этим столь характерная для постмодернизма эклектика как один из способов самоутверждения?

Думается, что именно определяемая названием концепция книги свидетельствует о безусловно творческом и глубоком понимании авторами своей задачи. Переплетение нотного текста, документальных свидетельств, фотографий и придуманной истории о возможной любви двух женщин-подруг к одному мужчине, которая сделала их соперницами⁷, рождает следующий смысл: наше бытие пронизано ритмом и числом, задающими меру напряжённости между вдохом и выдохом, внешним и внутренним, дискретным и континуальным, временным и вечным, борьбой и примирением, взлётами и падениями. При этом жизнь как таковая — это лишь череда преодолений, посредством которых и происходит становление личности.

Здесь сам факт того, что и Анастасия Стефановна Максимюк и Елена Андреевна Баум были учителями — ярчайшее свидетельство их выбора в пользу Слова как энергии, направленной на одухотворение плоти, или иначе — воплощение Духа. Поскольку же Слово — это в первую очередь Интонация, истоки которой

обнаруживают себя в Жесте, наша жизнь предстаёт как особый танец. Не тот, занятия которым очевидны для внешнего наблюдателя, но тот, который происходит тайно от всех. Имя ему — «мыследеятельность, реализующая себя посредством гармонии как согласования имманентно присущих человеку противоречий между рациональным и иррациональным» [3, с. 189]. Поскольку достижение искомого согласования с неизбежностью требует от всякой личности определённых усилий, опыт гармонизации одного и другого с полным основанием можно отнести к «рукопашному танцу». Для сравнения приведём слова А. Бадью: «...у партнёров в... танце нет необходимости что-то выражать, поскольку танцующие тела — это и есть истинная мысль» (цит. по: [4, с. 783]).

Не случайно поэтому во всех религиях ритуальный танец выступает в качестве связующей небо (Бог) и землю (люди) нити. Как писал Ф. Ницше, сам он «...поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать»⁸. Видя в танце жизнеутверждающее начало, философ обращался к человечеству со следующими словами: «О, высшие люди, ваше худшее в том, что все вы не научились танцевать так, как нужно танцевать, — танцевать поверх самих себя»⁹. Выскажем предположение, что речь идёт о танце как о чистом мышлении, не отягощённом никакими плотскими интересами, а потому дарующем истинную радость вместо сопровождающего

⁷ На последнем листе книги (л. 12) написано: «История заканчивается на том, когда главного героя, не сумевшего сделать выбор, самого выбирает смерть, омывая дочиста мужской кровью сердца подруг-соперниц».

⁸ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2015. С. 45.

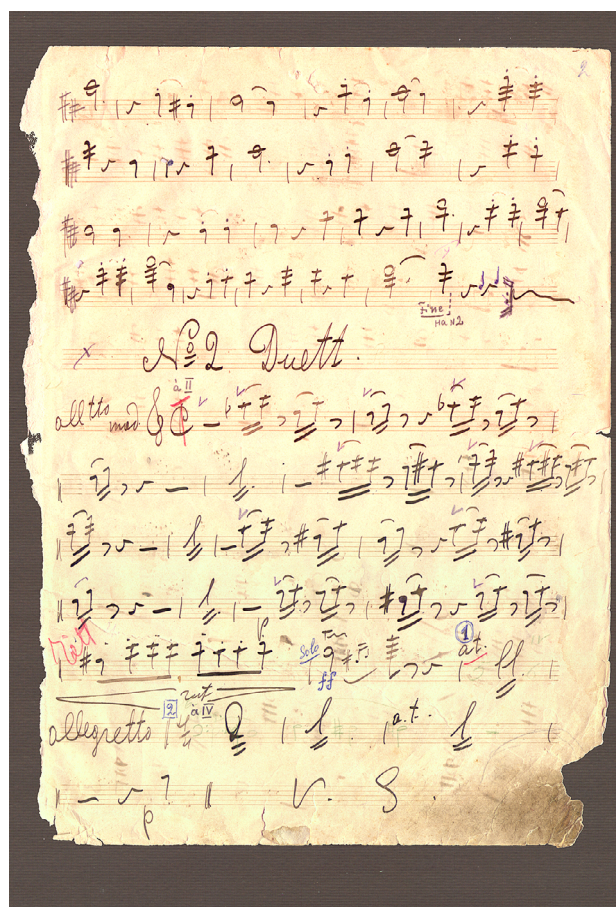
⁹ Там же. С. 374.

удовлетворение житейских потребностей удовольствия.

С этой точки зрения весьма символично и то, что именно под музыку завершается история выстроенных в соответствии с замыслом художников Мартыненко взаимоотношений Анастасии Стефановны Максимюк и Елены Андреевны Баум. Последний лист книги «Рукопашный танец» венчает нотная страница под номером два (ил. 3). И вновь это флейтовая партия, но на этот раз звучащая в Дуэте (*Duett*) Валансьенны и Камилла — персонажей упомянутой оперетты Ф. Легара, которая, как и первый нотный фрагмент, могла быть переписана рукой любимого ими обоими мужчины в пору его исполненного надежд юношества.

Отдавая себе отчёт в том, что дуэт — это музыкальное произведение, в котором у каждого из двух участников своя собственная партия, нельзя не заметить, что если первая нотная страница воспринимается в пространстве книги как сольный танец, исполняемый в размере 2/4, в стремительно быстром темпе¹⁰, то страница последняя демонстрирует опыт взаимодействия Я и Другого (не Я), иницирующий иную пульсацию. Речь идёт об *alla breve* (*итал.* наскоро, кратким способом) — музыкальном термине, обозначающем сокращение тактового размера в два раза (что приводит к ускорению темпа, поскольку 4/4 превращаются в 2/2); обозначается как C (именно это мы и видим на ил. 3). Изначальное *Presto* (скоро) уступает место *All[egre]tto mod.* (умеренно быстро).

Думается, помимо своеобразной арки, которую выполняют эти два зафиксированных анонимом музыкальных фрагмента, рифмуясь с прологом и эпилогом, воплощённая в нотной графике музыка символизирует собой вечно сущее, как его понимал Сократ: единство и множество, заключающее в себе сросшиеся воедино предел и беспредельность. С этой точки зрения феномен «ритмической



Ил. 3. Павел и Наталья Мартыненко. «Рукопашный танец...». Лист 12

Il. 3. Pavel and Natalia Martynenko.

Rukopashnyi tanets... [Hand-to-Hand Dance...]. Folio 12

¹⁰ К слову, авторское указание темпа в этом номере оперетты — *Presto* (*Galopp*). Галоп — быстрый бальный танец, популярный в первой половине XIX века.

музыки», отвечающий античной ритмопеи, противопоставляемой древнегреческими теоретиками музыки мелопеи, как нельзя более соответствует специфике XX века — эпохи бытия героев книги художников Мартыненко. По мысли М. Архиповой, «...преобладание ритма как организующего и формирующего фактора в музыкальном искусстве XX века очевидно»¹¹.

Солидаризируясь с российским искусствоведом в том, что «...своеобразной точкой отсчёта для осознания связи музыки и пластики в плане интонационной природы является, безусловно, монументальный труд Б. В. Асафьева “Музыкальная форма как процесс”, в котором мимику, жест и танец учёный рассматривал в качестве важнейших стимулов музыкального языка»¹², выскажем следующее предположение. Жизнь и судьба героинь книги художников Павла и Натальи Мартыненко актуализируются под знаком музыки, которой исполнено всякое подлинное бытие. Речь идёт не о той музыке, что связывается со способностями петь и играть, но о музыке как мировом законе, воплощающем гармонию и порядок. Улавливание этой музыки внутренним слухом помогает противостоять хаосу и беспорядку, которые несут с собой социальные катаклизмы, с лихвой дающие о себе знать как в XX веке, так и в веке XXI. Сумеют ли нынешние поколения сохранить в себе дар такого внутреннего слышания, чтобы не затеряться в надвигающемся будущем?..

Подводя итоги, заметим, что опыт осмысления авторской концепции книги художников Павла и Натальи Мартыненко оказался возможным благодаря анализу ряда используемых ими в процессе создания книги художественных средств выразительности. К их числу относятся в первую очередь нотные страницы, а также рисунки и фотографии, которые взяли на себя роль письменности, дополнив документальные свидетельства. При этом собственно вербальный дискурс, соотносимый с так называемым словом автора, появляется лишь однажды — на последнем листе прозрачной пленки (этот фрагмент цитировался в сноске 7). Именно нотные страницы задают дополнительное измерение жизни, метафорой которой был назван танец. Вслед за исследователем Н. Осинцевой подчеркнём: «Трактовать танец только как вид искусства, где средствами пластики человеческого тела создаётся художественный образ, совершенно непропорционально», поскольку «...значение термина “танец” намного шире, чем вид искусства» [5, с. 31]. В случае с книгой художников пропорционально говорить в том числе и об игре, ценность которой состоит не столько в результате, сколько в процессе. Последний знаменует собой непрерывное становление, проводником в которое служит Музыка. Настраивая «душу-инструмент» на вибрации, определяющие небесную симфонию¹³, она позволяет нам прикоснуться к вечности, вбирая в себя неделимое единство настоящего, прошлого и будущего.

¹¹ Архипова М. В. О ритмической природе музыкального жеста: к постановке проблемы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3. С. 107. DOI: 10.17223/22220836/23/11

¹² Там же. С. 109.

¹³ Протоиерей Александр Мень. Дионис, Логос, Судьба. М.: «Путь, Истина и Жизнь», 2002. С. 84.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анюхина А. С. История книги художника в России // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 8, ч. 3. С. 127–132. DOI: 10.23670/IRJ.2020.98.8.093
2. Королева Н. Е., Сергиенко В. В. Особенности процесса развития координационных навыков и способностей в педагогике хореографии // Искусство и образование. 2022. № 4. С. 178–185. DOI: 10.51631/2072-0432_2022_138_4_178
3. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 187–198. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198
4. Осинцева Н. В. Философское осмысление современного социального танца // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 4. С. 780–784. DOI:10.30853/mns210133
5. Осинцева Н. В. Танец в философии Алена Бадью // Общество: философия, история, культура. 2021. № 4. С. 31–34. DOI: 10.24158/fik.2021.4.4

Информация об авторе:

Хуан Цзэхуань — аспирант кафедры музыкального образования и воспитания.

References

1. Aniuikhina A. S. History of Book Art in Russia. *International Research Journal*. 2020. No. 8, Part 3, pp. 127–132. (In Russ.) DOI: 10.23670/IRJ.2020.98.8.093
2. Koroleva N. E., Sergienko V. V. Features of the Process of Developing Coordination Skills and Abilities in Choreography Pedagogy. *Art and Education*. 2022. No. 4, pp. 178–185. (In Russ.) DOI: 10.51631/2072-0432_2022_138_4_178
3. Volkova P.S., Shakhovsky V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 187–198. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198
4. Osintseva N. V. Philosophical Consideration of Modern Social Dance. *Manuscript*. 2021. Vol. 14, Issue 4, pp. 780–784. (In Russ.) DOI: 10.30853/mns210133
5. Osintseva N. V. Dance in the of Alain Dadiou's Philosophy. *Society: Philosophy, History, Culture*. 2021. No 4, pp. 31–34. (In Russ.) DOI: 10.24158/fik.2021.4.4

Information about the author:

Huang Zehuan — Post-Graduate Student of the Department of Music Education and Upbringing.

Поступила в редакцию / Received: 31.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.11.2023

Принята к публикации / Accepted: 29.11.2023

