

150  
Г. Гнесина



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

приоритет2030

Российская академия музыки  
имени Гнесиных  
Кафедра аналитического музыкознания

Музыкальный театр

**ПЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ  
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
МУЗЫКАЛЬНАЯ  
КОМПОЗИЦИЯ.  
НАРРАТИВ VS  
АРХИТЕКТОНИКА**

18 – 20 апреля 2023 г.

театральной музыкальной

А	Т	О	Р
А	Р	Е	Р
Т	Е	Н	Е
О	П	Е	Р
Р	О	Т	А

КОМПОЗИЦИИ

5<sup>TH</sup> INTERNATIONAL CONFERENCE

**MUSICAL  
COMPOSITION.  
NARRATIVE VS  
ARCHITECTONICS**

April 18 – 20, 2023

Gnessins Russian Academy of Music  
Department of Analytical Musicology

# Technique of Musical Composition

## MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS

# MATERIALS

of the 5th International Academic Conference

April 18–20, 2023  
Moscow

Российская академия музыки имени Гнесиных  
Кафедра аналитического музыкознания

Техника музыкальной композиции

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:  
НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА

**МАТЕРИАЛЫ**

V Международной научной конференции

18–20 апреля 2023  
Москва

ББК 85.310,58  
УДК 781.61  
М89

*Редакторы-составители:*

Клепова А.В.  
Нагина Д.А.  
Пилипенко Н.В.  
Сусидко И.П.

*Корректоры:*

Горелик Я.А.  
Стародубцева И.И.

М89      **Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника.** Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А.В. Клеповой, Д.А. Нагиной, Н.В. Пилипенко, И.П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. — 112 с.  
**Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics.** Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023 / ed. by A. Klepova, D. Nagina, N. Pilipenko, I. Susidko / Gnessins Russian Academy of Music. — Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2023. — 112 p.

ISBN 978-5-8269-0301-8

© РАМ им. Гнесиных  
© Авторы, 2023

### **Conference Program Committee:**

**Chairman:** *Alexander Ryzhinsky*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Rector, Gnessins Russian Academy of Music

*Tatyana Naumenko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice-Rector for Scientific, Head of the Musical Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music

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

*Irina Stogniy*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music

*Tatyana Tsaregradskaya* Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Foreign Department, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute of Art History

### **Conference Organizing Committee:**

**Chairman:** *Irina Susidko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnessins Russian Academy of Music, Leading Researcher, Sector of Classical Art of the West, State Institute of Art History

*Anna Klepova*, PhD, Senior Lecturer, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music

*Pavel Lutzker*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, *Leading Researcher, Sector of Classical Art of the West, State Institute of Art History*

*Dana Nagina*, PhD, Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music

*Nina Pilipenko*, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music

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

*Maria Gorbunova*, Assistant Vice-Rector for Scientific, Lecturer, Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music

*Yana Guretskaya*, Chief Specialist, Center for Modern Technologies in the Field of Science, Education and Pedagogics, Lecturer, Music Theory Department

### **Программный комитет конференции:**

**Председатель:** *Рыжинский Александр Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, ректор РАМ имени Гнесиных

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

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

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

*Цареградская Татьяна Владимировна*, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания

### **Организационный комитет конференции:**

**Председатель:** *Сусидко Ирина Петровна* – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

*Клепова Анна Викторовна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

*Луцкер Павел Валерьевич* – доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания

*Нагина Дана Александровна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

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

*Порошенков Валерий Сергеевич* – преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

*Горбунова Мария Владимировна* – помощник проректора по научной работе, преподаватель кафедры теории музыки

*Гурецкая Яна Александровна* – главный специалист Центра современных технологий в области науки, образования и педагогики, преподаватель кафедры теории музыки



## Приветствие от президента Российской академии музыки имени Гнесиных

*Я рада приветствовать участников Международной конференции «Техника музыкальной композиции: нарратив vs архитектоника». Это пятая конференция в рамках научного проекта, который проходит по инициативе кафедры аналитического музыкознания нашей академии.*

*Для нас особенно важно, что это научное мероприятие, посвященное столь специальной теме, как музыкальная композиция, продолжает объединять ученых-музыковедов со всей России и многих зарубежных стран. По традиции, сложившейся в последние годы, заседания секций проходят в смешанном формате – очном и дистанционном, который успел отлично себя зарекомендовать. Гибкий и мобильный, он не только не препятствует научному общению, но и позволяет оперативно делиться научными изысканиями. Я очень рада, что в конференции принимают участие и маститые ученые, и молодые исследователи. Надеюсь, что конференция послужит укреплению научных контактов, взаимодействию разных научных школ и традиций.*

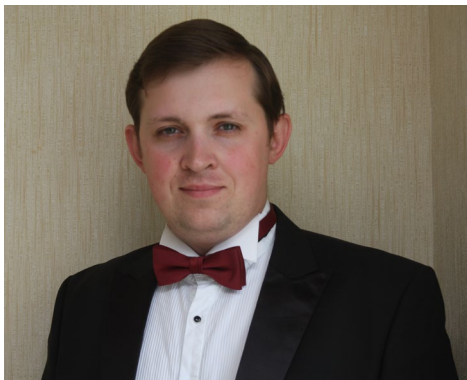


*Желаю успешной работы!*

*Галина Васильевна Маяровская*



## Приветствие от ректора Российской академии музыки имени Гнесиных



*Я очень рад приветствовать в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных наших дорогих друзей – российских и зарубежных ученых. Обсуждение теоретических вопросов музыкальной композиции сквозь призму проблем нарративности и архитектоники сегодня относится к передовому и перспективному направлению современной музыковедческой науки.*

*Темы докладов наглядно демонстрируют как оппозицию повествовательных и архитектурных принципов в музыкальных формах разных эпох и стилей, так и их порой гармоничное взаимодействие. Такой подход важен также для музыкантов исполнителей, педагогов, студентов, он существенно расширяет представления о композиционных процессах в европейской музыке.*

*Александр Сергеевич Рыжинский*

## Приветственное слово руководителя конференции



*Конференция в рамках проекта кафедры аналитического музыкознания «Техника музыкальной композиции» проводится в пятый раз. В этом году она посвящена одной из актуальных проблем теоретического музыкознания – природе нарративности в музыке и ее отношения к конструктивным аспектам музыкальной композиции, терминологии и методологии анализа. Мы рады приветствовать коллег, откликнувшихся на приглашение выступить с докладами, и надеемся, что конференция станет платформой для обмена мнениями и научных дискуссий.*

*Ирина Петровна Сусидко*





## ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

### ABSTRACTS

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



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

#### **ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ: СТАРЫЕ И НОВЫЕ МОДЕЛИ И ШАБЛОНЫ**

По мнению Филипа Гласса, поскольку наше восприятие музыки барокко, классицизма, романтизма и модернизма осуществляется при участии психологических механизмов памяти и ожидания, мы непременно и, скорее всего, не вполне осознанно приписываем этой музыке элемент повествовательности. Из этого следует, что музыка — в том числе чисто инструментальная и не имеющая никакой программы — может быть воспринята нами как содержательный нарратив с увлекательной фабулой, если она активизирует хранящиеся в нашей памяти интересные ассоциативные связи и придает им направленность, соответствующую структуре наших ожиданий. Тенденция компоновать музыкальную форму по модели нарратива чревата рисками, один из которых — гипертрофия невыразительного, шаблонного (слишком «ожидаемого» и поэтому недостаточно «запоминающегося») материала, необходимого для выстраивания связной фабулы; подобное встречается даже у крупных композиторов.

Один из важных сюжетов истории музыки последнего столетия — преодоление нарративности. Радикальные шаги на этом пути были предприняты «минималистами» (включая Гласса) и, на другом конце стилистического спектра, приверженцами сериализма. В их музыке редуцированы как ассоциации с тем, что уже имеется в тезаурусе слушателя, так и возможности для существенного обновления материала; иными словами, восприятие такой музыки, по идее, не особенно нуждается в механизмах памяти и ожидания. Такой подход также несет серьезные риски, и для того, чтобы обходить их, новая музыка «элитарной» направленности разработала свои модели и шаблоны.

**Ключевые слова:** Филип Гласс, минимализм, сериализм, преодоление нарративности

#### **NARRATIVITY IN MUSIC: OLD AND NEW MODELS AND CLICHÉS**

According to Philip Glass, since our perception of the music of baroque, classicism, romanticism, and modernism is related to psychologic mechanisms of memory and anticipation, we unwittingly (and, perhaps, largely unconsciously) ascribe to this music an element of narrativity. Hence, such music — even if it is purely instrumental and non-

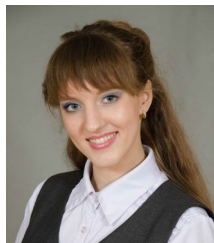


programmatic — can be perceived by us as a meaningful ‘story’ with an engaging ‘plot’, on condition that it activates interesting associative connections stored in our memory and imparts to them a direction in line with the structure of our anticipations. The tendency to model musical form as a narrative is fraught with risks, one of which consists in a hypertrophy of featureless, clichéd (too easily anticipated and, therefore, not especially memorable) constructive material used to achieve a coherent plot; even great composers were not completely immune to this.

One of the intrigues of the last century’s music history consists in overcoming the element of narrativity. Radical steps along this path were taken by ‘minimalists’ (including Glass) and — on the opposite side of stylistic spectrum — by adepts of serialism. In the music of both extreme parties the associations with the contents of the listener’s thesaurus, as well as the opportunities for substantial renewal of material, are reduced; hence, the mechanisms of memory and anticipation, in principle, are not particularly involved in its perception. Such an approach, too, carries serious risks, and the ‘highbrow’ art music of recent decades has developed models and clichés of its own to avoid them.

**Keywords:** Philip Glass, minimalism, serialism, overcoming of narrative

**БАЧИНСКАЯ Яна Станиславовна**  
*студент-бакалавр III курса,  
кафедра теории музыки,  
Казанская государственная  
консерватория имени Н.Г. Жиганова,  
Казань*



**Yana BACHINSKAYA**  
*3rd Year Bachelor,  
Department of Music Theory,  
Kazan State Conservatory named  
after N.G. Zhiganova,  
Kazan*

## **МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ ГЛАЗАМИ Д. УЭБСТЕРА: «МУЛЬТИВАЛЕНТНЫЙ» ПРИНЦИП**

В последнее десятилетие ощущается особый интерес отечественных исследователей к изучению новых зарубежных разработок в сфере теории музыки, связанных с гармонией и музыкальной формой. Примером репрезентации оригинальных аналитических подходов является сборник научных статей «Музыкальная форма, формы и учение о форме: Три методологических принципа», изданный в 2009 году под авторством У. Каплина, Д. Хепокоски и Дж. Уэбстера.

Дж. Уэбстер — теоретик, профессор Корнельского университета имени Голдвина Смита. Он представил «мультивалентный» принцип анализа музыкальной формы, идея которого заключается в изучении музыкального произведения посредством определенного набора «областей» или «параметров» (близко к тому, что в отечественной практике известно, как «целостный анализ» В.А. Цуккермана). Ученый утверждает, что внимание исследователя должно быть сосредоточено на «одной области за раз», и меньше концентрироваться на том, «что происходит в других областях». Обращаясь к сонате Бетховена op. 10 № 3 и симфонии Моцарта «Юпитер», Уэбстер предлагает свое понимание формы экспозиций. Он снабжает описания весьма подробными схемами, которые, вместе с тем, вызывают вопросы как по набору анализируемых «областей», так и по форме в целом. Ученый концентрируется на тематическом развитии музыкального материала, игнорируя, по сути, тонально-гармонический сценарий сочинения. В рамках этого сообщения будет представлен



анализ экспозиции сонаты Бетховена оп.10 №3, результат которого отличается от выводов Дж. Уэбстера.

**Ключевые слова:** Джеймс Уэбстер, музыкальная форма, Бетховен, соната оп. 10 № 3

## METHODOLOGY OF MUSICAL FORM ANALYSIS THROUGH THE EYES OF JAMES WEBSTER: THE 'MULTIVALENT' PRINCIPLE

In the last decade, there has been a special interest of domestic researchers in studying new foreign developments in the field of music theory related to harmony and musical form. Original analytical approaches in the field of musical form study are of significant scientific interest. An example of the representation of such analytical approaches is the collection of scientific articles "Musical Form, Forms and the Doctrine of Form: Three methodological Principles", published in 2009 under the authorship of W. Kaplin, D. Hepokoski and D. Webster.

J. Webster — a theorist, professor at Cornell University named after Goldwin Smith, presented the "multivalent" principle of the analysis of musical form, the idea of which is to analyze a musical composition through a certain set of "areas" or "parameters" (Close to what is known in domestic practice as V.A. Zuckerman's "holistic analysis").

The scientist argues that the analyst's attention should be focused on "one area at a time," and focus less on "what is happening in other areas." Webster offers his understanding of the form of expositions of such works as Beethoven's Sonata, Op. 10 No. 3 and Mozart's *Jupiter* Symphony, providing analyses with very detailed diagrams, which, at the same time, raise questions both on the set of analyzed "areas" and on the form as a whole.

Despite the wide list of what the scientist calls "areas" of analysis, Webster concentrates his analytical research mainly within the framework of the thematic development of musical material, ignoring, in fact, the tonal-harmonic scenario of the composition. Within the framework of this work, an analysis of the exposition of Beethoven's sonata Op. 10 No. 3 will be presented, the result of which is different from the analytical conclusions of J. Webster's.

**Keywords:** James Webster, musical form, Beethoven, sonata op. 10 No. 3

**БЕЛЯК Дмитрий Владимирович**  
кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
педагогике и методике, Российская  
академия музыки имени Гнесиных,  
Москва



**Dmitry BELYAK**  
PhD,  
Senior Lecturer,  
Department of Music Pedagogy  
Gnessins Russian Academy of music,  
Moscow

## СЮИТНОСТЬ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

П.И. Чайковский одним из первых в России обратился к жанру инструментальной сюиты. В нем композитор особо ценил свободу выбора материала, его организации и принципов развития, которая противопоставлялась строгости симфонизма. Характерные черты сюиты при этом обнаруживались и в других сочинениях Чайковского.



го и упоминались в работах Б.В. Асафьева, И.Ф. Кунина, Н.В. Туманиной, А.И. Климовицкого. Однако их особенности и условия претворения в инструментальной музыке композитора определены лишь частично.

Черты сюитности, которые описывали исследователи, разделяются на две группы. *Специфичными* могут считаться контрастность (как ведущий принцип развития материала и организации структуры произведения), обособленность разделов, отсутствие разработочности, преобладание мажорных тональностей. *Неспецифичными*, которые указывают на сюитность только в определенном контексте — жанровость тематизма, ставшая неотъемлемой частью романтического симфонизма, индивидуальность партий (отдельных групп или инструментов) и виртуозность, связанные с принципами концертирования.

Сюитность проявляется и в выборе строфических форм, разных видов рондо, а также формы сонатины. Прежде всего, этот композиционный принцип претворяется в циклических сочинениях. Одна из особенностей сюитности Чайковского заключается в индивидуальности композиционных, тонально-гармонических и тембровых решений в каждом сочинении. Другая — в ее слиянии с симфонизмом и концертностью в нехарактерных для нее жанрах. Сюитность в опусах композитора реализовалась в виде карнавальности и картинности, что указывает на синтез черт западноевропейской и русской традиций.

Таким образом, сюитность — один из ключевых композиционных принципов в музыке Чайковского, определивший специфику формы и драматургию его инструментальных сочинений, а также отчасти особенности его выразительных средств — гармонии, фактуры, инструментовки.

**Ключевые слова:** П.И. Чайковский; сюитность; симфонизм; концертирование; инструментальная музыка; формообразование; драматургия; музыкальный язык

## SUITE PRINCIPLE IN PYOTR TCHAIKOVSKY'S INSTRUMENTAL MUSIC

Pyotr Tchaikovsky was one of the first Russian composers applied to the instrumental suite genre. In it the composer especially appreciated the freedom of material's choice, its organization and principles of development, which was opposed to the severity of symphonism. At the same time the characteristic features of the suite were also found in other Tchaikovsky's works and were mentioned in the works of Boris Asafiev, Iosif Kunin, Nadezhda Tumanina, Arkady Klimovitsky. However, their features and conditions of implementation in his instrumental music are only partially defined.

The suite features described by the researchers can be divided into 2 groups. Contrast (as the leading principle of the material's development and the organization of the structure), sections apartness, the lack of development, the predominance of major keys can be considered as *specific features*. *Non-specific*, which can indicate suite principle only in a certain context — the genre thematism, which has become an integral part of romantic symphonism; individuality of orchestral parts (individual groups or instruments) and virtuosity associated with the concerto principle. The suite features also manifest itself in the choice of strophic forms, different types of rondo, as well as the form of sonatina. First of all, this compositional principle is implemented in cyclical compositions.

One of the features of Tchaikovsky's suite lies in the individual compositional, tonal-harmonic and timbre solutions in each composition. The other is in its fusion with symphonism and concerto principle in genres that are not typical for it. Suite in the composer's



opuses was embodied in the form of carnivalesque and picturesqueness, which indicates a synthesis of features of Western European and Russian traditions.

Thus, suite principle is one of the most important compositional features of Tchaikovsky's music, which determined the specifics of the form and dramaturgy of his instrumental compositions as well as in part the peculiarity of his expressive resources as harmony, texture, instrumentation.

**Keywords:** Pyotr Tchaikovsky; suite principle; symphonism; concerto principle; instrumental music; form; dramaturgy; musical language.

**Березовчук Лариса Николаевна**  
кандидат искусствоведения,  
заведующая сектором кино  
и телевидения,  
Российский институт истории ис-  
кусств, Санкт-Петербург



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

## О ПРОБЛЕМАХ АДАПТАЦИИ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ ОБРАЗНЫХ ВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ

С 1970-х гг. XX века нарратологический подход является одним из важнейших факторов методологического обновления в гуманитарных дисциплинах, которые изучают разнообразные вербальные — семиотические — повествования. Там, где в объектах исследования на плане выражения (формальная сторона произведений) семиотический базис отсутствует, и нарратология из разработанного и проверенного инструментария для анализа, и само понятие нарратива, к сожалению, превращаются в метафоры.

Музыкальные повествования по своей природе являются образными феноменами, разворачивающимися во времени, так же, как и некоторые процессуальные виды визуальных искусств. По этой причине адаптация базисных предпосылок нарратологического подхода в искусствоведческих дисциплинах всегда теоретически крайне сложная и очень трудоемкая. Но если сегодня теоретическое музыкознание ощущает запрос на адаптацию нарратологических идей применительно к изучению музыкальных произведений, то первый шаг в этом направлении целесообразно делать, опираясь на идеи классической — филологической — нарратологии. Главное — необходимо «заново», исходя из образной природы музыкальных повествований, концептуализировать такие базисные категории нарратологии, как:

- собственно *музыкальный нарратив*;
- музыкальные *события*, его создающие и организующие;
- *миметизм* музыкальных нарративов по отношению к тем или иным аспектам реальности;
- *фикциональность* музыкальных нарративов, обеспечивающую их эстетическую условность;

Кроме того, представляется важным обнаружить в музыкальных повествованиях функциональные аспекты для дифференциации «*плана истории*» (содержательно-смысловые аспекты нарративов) и «*плана дискурса*» (формально-конструктивные аспекты нарративов).





Образная природа визуальных и звуковых повествований в искусстве радикально изменяет содержание базовых понятий филологической нарратологии. Адаптация в музыкознании нарратологических представлений о музыкальных произведениях еще ожидает своих подвижников.

**Ключевые слова:** нарратология, нарратологический подход, музыкальный нарратив, музыкальное событие, миметичность, фикционализм, «план истории», «план дискурса»

## ON THE ADAPTATION PROBLEMS OF THE NARRATOLOGICAL APPROACH IN THE STUDY OF FIGURATIVE TEMPORARY ARTS

Since the 1970s the 20th century narratological approach is one of the most important factors of methodological renewal in the humanities, which study a variety of verbal — semiotic - narratives. Where there is no semiotic basis in the objects of study on the plane of expression (the formal side of works), both narratology from the developed and tested tools for analysis, and the very concept of narrative, unfortunately, turn into metaphors.

Musical narratives are, by their very nature, figurative phenomena unfolding over time, just like some processual visual arts. For this reason, the adaptation of the basic premises of the narratological approach in the art history disciplines is always theoretically extremely complex and very laborious. But if today theoretical musicology feels the need to adapt narratological ideas in relation to the study of musical works, then it is advisable to take the first step in this direction based on the ideas of classical — philological — narratology. The main thing is that it is necessary “anew”, based on the figurative nature of musical narratives, to conceptualize the following basic categories of narratology:

- the actual *musical narrative*;
- *musical events* that create and organize it;
- *mimetism* of musical narratives in relation to certain aspects of reality;
- the *fictitiousness* of musical narratives, which ensures their aesthetic conventionality;
- to discover functional aspects in musical narratives for differentiating the “*plan of history*” (content-semantic aspects of narratives) and the “*plan of discourse*” (formal-constructive aspects of narratives) in musical works.

The figurative nature of visual and audio narratives in art radically changes the content of the basic concepts of philological narratology. Adaptation in musicology of narratological ideas about musical works is still waiting for its devotees.

**Keywords:** narratology, narratological approach, musical narrative, musical event, mimeticism, fictionalism, “plan of history”, “plan of discourse”

**БОРОНОВА Гузель Саидмуниновна**  
студент IV курса специалитета,  
кафедра аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва



**Guzel BORONOVA**  
4<sup>th</sup> Year Student  
Analytical Musicology Department  
Gnessins Russian Academy  
of music,  
Moscow



## ОСОБЕННОСТИ РЕПРИЗЫ В ПРОГРАММНЫХ УВЕРТЮРАХ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

Формообразование в увертюрах Ф. Мендельсона-Бартольди — музыковедческая область, в которой еще немало нерешенных проблем. Исследователи часто обращают внимание на гармоничность и стройность мендельсоновских форм, связывая это с классичностью мышления композитора, отмечая в них новизну тематизма и не всегда типичную трактовку сонатного *allegro*. Однако в русскоязычных исследованиях (В.Д. Конен, С.Н. Питина) процессы формообразования обычно не соотношены с программой, музыкально-тематические процессы рассматриваются в контексте собственно музыкальной композиционной логики. Тем самым литературная программа и содержащийся в ней нарратив практически вынесены за скобки теоретического осмысления. Одной из проблем становится трактовка репризы сонатной формы. По мнению А.Б. Маркса, оказавшего на Мендельсона значительное влияние, реприза предполагает возвращение экспонированных тем, что при наличии некоего сюжета, обозначенного в явной или подразумеваемой программе, противоречит его развертыванию.

В докладе рассматриваются репризы трех программных увертюр, написанных с опорой на литературный источник («Сон в летнюю ночь» (1826), «Морская тишь и счастливое плавание» (1828), «Сказка о прекрасной Мелузине» (1828)). При довольно ясном строении в этих увертюрах экспозиционного раздела реприза каждой из них решена индивидуально. Это дает основание предположить, что причина трансформаций может быть связана с реализацией программного сюжета. Цель доклада — выявить структурные особенности репризных разделов в этих увертюрах и соотнести результаты анализа с заданной программой.

**Ключевые слова:** Ф. Мендельсон, А.Б. Маркс, сонатная форма, увертюра, программная музыка

## THE PECULIARITIES OF THE RECAPITULATIONS IN F. MENDELSSOHN BARTHOLDY'S PROGRAMMATIC OVERTURES

Form formation in the overtures of Felix Mendelssohn-Bartholdy is a musicological area in which there are still many unresolved problems. Researchers often pay attention to the harmony of Mendelssohn's forms, linking this with the classical thinking of the composer, noting in them the novelty of the subjects and non-typical interpretation of the sonata form. However, in Russian-language studies (Valentina Konen, Sophia Pitina), the structures of overtures are usually not correlated with the program. Thus, the presence of a literary program and the narrative contained in it are not taken into consideration. One of the problems is the interpretation of the recapitulation in a sonata form. According to A.B. Marx, who had a significant influence on Mendelssohn, the return of subjects from the exposition is not suited for a work, which has an extramusical narrative.

The article examines the recapitulations of four Mendelssohn's overtures: *Ein Sommernachtstraum* (1826), *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828), *Die schöne Melusine* (1828), *Die Hebriden* (1830). The expositions in these overtures are made in a typical way, but the recapitulations of each of them is solved individually. The reason for the transformations may be related to the implementation of the program plot. The purpose of the re-



search is to observe the structural features of the recapitulations in these overtures and correlate the results of the analysis with the program.

**Keywords:** F. Mendelssohn, A. B. Marx, sonata form, overture, program music

**БОЧАРОВ Юрий Семенович**  
доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник,  
Научно-исследовательский центр  
методологии исторического  
музыкознания, Московская госу-  
дарственная консерватория  
имени П.И. Чайковского, Москва



**Yuri BOCHAROV**  
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)*  
*Senior Researcher Fellow,*  
*Research Center for Methodology*  
*of Historical Musicology,*  
*Moscow State Tchaikovsky Con-*  
*servatory,*  
*Moscow*

## О СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОМ МЕТОДЕ ТИПОЛОГИИ ФОРМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО

Музыкальный анализ, как известно, часто направлен на установление принципов построения того или иного произведения, что обычно выражается в соотношении его композиционной структуры с той или иной типологией музыкальных форм. Автор доклада на примере трудов современных российских музыковедов отмечает различного рода противоречия в предлагаемых ими вариантах типологии форм инструментальной музыки эпохи барокко, во многом вызванные тем, что в их основе лежит теория, разработанная на классико-романтическом репертуаре. Он, в частности, выступает против однозначной дифференциации барочных композиционных структур на так называемые одночастные и циклические, критикует практику слишком широкого применения понятия «контрастно-составная» форма в отношении барочного репертуара. В докладе обращается внимание на необходимость: первоочередного учета знаков повторения крупных разделов композиции целого при определении той или иной разновидности формы, отказа от признаков классицистской иерархичности в наименованиях композиционных структур.

При этом предлагается принципиально новый (условно называемый структурно-содержательным) метод типологии, суть которого заключается в органичном сочетании структурно-логического и содержательного факторов в музыке. В соответствии с этим методом все формы барочного инструментализма делятся на *моноструктуры* (формы сочинений, содержание которых ограничивается рамками одного аффекта), *полиструктуры* (формы полиаффектных сочинений, состоящих из нескольких различных по музыкальному материалу, но образующих единое целое частей) и *макроструктуры* (формы, объединенные по тому или иному принципу крупных авторских собраний одножанровых либо разножанровых сочинений). Также предложена дифференциация каждой из этих групп на основании определяющих композиционных принципов. Такое разделение связано и с использованием оригинальной терминологии автора.

**Ключевые слова:** музыкальная форма, инструментальная музыка, эпоха барокко, аффект, типология, моноструктуры, полиструктуры, макроструктуры





## STRUCTURALLY AND CONTENT METHOD IN TYPOLOGY OF BAROQUE INSTRUMENTAL MUSIC

Determining the form of a musical composition is one of the important tasks of musical analysis. This is usually realized in correlating its compositional structure with one or another typological musical form. Therefore, the author of the report studied some typologies of baroque musical forms presented in the works of contemporary Russian musicologists. He found that these typologies were unsatisfactory because they were based on Classical and Romantic music.

The author opposes the division of all baroque forms into one-movement and cyclic ones, and criticizes the too broad interpretation of the concept of “contrasting-composite form”. He pays special attention to the signs of repetition of large sections of the composition when determining one or another type of form, and also calls for the abandonment of the classicist hierarchy in the names of compositional structures.

At the same time, a fundamentally new (so-called structural-content) method of typology is proposed, the main feature of which is the organic combination of structurally logical and content factors in music. According to this method, all the forms of Baroque instrumental music divided into *monostructures* (forms of compositions, whose content is limited to one affect), *polystructures* (forms of polyaffective compositions, consisting of several different movements, but forming a coherent whole) and *macrostructures* (forms of large author's collections of single-genre or multi-genre compositions). The subsequent differentiation of each of these large groups on the basis of defining compositional principles is also proposed and it is largely related to the use of original terminology.

**Keywords:** musical form, instrumental music, Baroque era, affect, typology, monostructures, polystructures, macrostructures

**Бубеева Светлана Баяровна**  
аспирант I года обучения,  
кафедра аналитического  
музыкознания, Российская  
академия музыки имени Гнесиных,  
Москва



**Svetlana Bubeeva**  
1<sup>th</sup> Year Postgraduate Student,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian  
Academy of Music,  
Moscow

## ИНТОНАЦИОННЫЕ СВЯЗИ В ЗИНГШПИЛЯХ К. ДИТТЕРСДОРФА: НАРРАТИВ И АРХИТЕКТОНИКА

Зингшпили К. Диттерса фон Диттерсдорфа сегодня мало известны слушателю, однако в свое время были очень популярны и оказали заметное воздействие на дальнейшую судьбу жанра. В докладе речь пойдет о нескольких сочинениях венского периода, написанных в 1786–1789 гг.: «Доктор и аптекарь» (1786, *Doktor und Apotheke*), «Счастливым обман, или Услужливые духи» (1786, *Der glückliche Betrug, oder Die dienstbaren Geister*), «Исправившийся Демокрит» (1787, *Democrito corretto — Der neue Demokrit*), «Любовь в сумасшедшем доме» (1787, *Die Liebe im Narrenhause*), «Скряга Иеронимус» (1789, *Hieronymus Knicker*). Несмотря на различия в сюжетах и составе действующих лиц, все эти сочинения демонстрируют много общих черт. В их числе можно назвать интонационные связи, характерные для музыкальной ткани каждой из опер. В возникновении такого рода связей наблюдается несколько закономерностей. Сами же они выстраиваются в стройную и логичную систему. В этом слу-



чае еще сложно говорить о лейтмотивной технике, однако ее черты в некоторой степени уже проявляют себя. Казалось бы, интонационные повторы должны дублировать сюжетные линии, подкрепляя их с музыкальной точки зрения. Однако ситуация оказывается иной: не сюжет диктует использование тех или иных мотивов, а интонационные связи разворачивают самостоятельную драматургическую линию, влияя на структуру целого. Таким образом, в зингшпилях Диттерсдорфа представлены два автономных нарратива: внешняя линия повествования, опирающаяся на текст либретто, и внутренняя, музыкальная, обладающая собственной логикой развития.

**Ключевые слова:** Карл Диттерсдорф, зингшпили, интонационные связи, нарратив

### INTONATION CONNECTIONS IN CARL DITTERSDORF'S SINGSPIELE: NARRATIVE AND ARCHITECTONICS

Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf are little known to the today listener but at his time they were very popular and had a noticeable impact on the further evolution of the genre. The report will focus on several works of the Vienna period written in 1786–1789: *Doktor und Apotheker* (1786), *Der glückliche Betrug, oder Die dienstbaren Geister* (1786), *Democrito corretto* (1787, *Der neue Demokrit*), *Die Liebe im Narrenhause* (1787), *Hieronimus Knicker* (1789). Despite the differences in plots and characters, all these works show many common features. Among them are the motif connections that are characteristic for the musical texture each of the operas. Several regularities are observed in the emergence of such relationships. They themselves line up in a coherent and logical system. In this case, it is still difficult to talk about the leitmotif technique, but its features are already manifesting themselves to some extent. It would seem that motif repetitions should duplicate the storylines, reinforcing them from a musical point of view. However, the situation turns out to be different: it is not the plot that dictates the use of certain motifs, but motif connections develop an independent dramatic line, influencing the structure of the whole. Thus, two autonomous narratives are presented in Dittersdorf's singspiel: an external line of narration, based on the text of the libretto, and an internal, musical one, which has its own logic of development.

**Keywords:** Karl Dittersdorf, Singspiele, motif connections, narrative

**БУЛЫЧЕВА Анна Валентиновна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
кафедра истории зарубежной  
музыки, Московская государственная  
консерватория  
имени П.И. Чайковского,  
Москва



**Anna BULYCHYOVA**  
PhD,  
Associate Professor,  
Western European Music  
History Department,  
Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory, Moscow

### АРХИТЕКТОНИКА И НАРРАТИВ В ТРАКТАТЕ МИХАИЛА БЕРЕЗОВСКОГО «СОБРАНИЕ ОТ МНОГИХ» И В ЕГО ПАРТЕСНОМ КОНЦЕРТЕ «КТО ВЗЫДЕТ НА ГОРУ ГОСПОДНЮ?»

Михаил Березовский — теоретик и композитор первой половины XVIII века. В научной литературе можно встретить отдельные упоминания его теоретического



руководства в двух частях: «Краткое показание мусикийского пения» и «Собрание от многих». Первая часть посвящена элементарной теории музыки. Во второй части излагаются правила музыкальной композиции. Трактат, предположительно написанный в 1730-е годы, опирается на значительно более ранний труд Николая Дилецкого «Идея грамматики мусикийской». Ценность его в том, что в отличие от руководства Дилецкого, в «Собрании от многих» материал изложен ясно, компактно и систематически. Кроме того, Березовский рассмотрел некоторые стороны работы композитора, отсутствующие у Дилецкого, в частности, сочинение инструментальной музыки, а также переложение вокальных сочинений для инструментов и наоборот.

Как это естественно для теоретических руководств, посвященных изложению правил композиции, трактат Березовского преимущественно сосредоточен на музыкальной архитектонике и лишь в минимальной степени – на нарративе.

Как композитор Михаил Березовский ранее не был известен. Однако удалось обнаружить как минимум один принадлежащий ему партесный концерт на 12 голосов, предположительно датирующийся 1730-ми годами. Это концерт на слова из 23 псалма «Кто взыдет на гору Господню?». Березовскому также могут принадлежать еще несколько партесных концертов, однако непреложных доказательств его авторства пока не найдено. Анализ концерта «Кто взыдет на гору Господню?» показывает, что в отличие от Березовского-теоретика, Березовский-композитор, сочиняя концерт, преимущественно уделял внимание нарративу. Это противоречие скорее кажущееся, чем реально существующее. Во всяком случае, его острота целиком зависит от трактовки понятий «архитектоника» и «нарратив».

**Ключевые слова:** Михаил Березовский, Николай Дилецкий, Василий Виноградский, партесный концерт, русское барокко, музыкальная семантика, текстомузыкальная форма, абсолютная музыка

### ARCHITECTONICS AND NARRATIVE IN MIKHAIL BEREZOVSKY'S TREATISE "A COLLECTION FROM MULTITUDE" AND IN HIS PARTES CONCERTO "WHO SHALL ASCEND INTO THE HILL OF THE LORD?"

The theorist and composer Mikhail Berezovsky lived in the first half the the 18<sup>th</sup> century. In the musicological literature, we can find some references to his theoretical treatise in two parts: *A Brief Exposition of Musical Singing* and *A Collection from Multitude*. The first part deals with elementary music theory. In the second part, rules of musical composition are considered. The treatise presumable dates back to 1730s. It is based on the much early treatise by Nicolaus Dylecki *A Grammar of Musical Singing*. Its value lies in the fact that, unlike Dylecki's treatise, *A Collection from Multitude* is clear, concise and systematic. In addition, Berezovsky considered some aspects of the musical composition Dylecki lacked; in particular, composing instrumental music, as well as arranging vocal music for instruments and vice versa.

As is natural for theoretical treatises devoted to the presentation of the rules of musical composition, Mikhail Berezovsky's one is mainly devoted to musical architectonics, as for narrative — only to minimal extent.

In our time, Mikhail Berezovsky was not known as the composer. However, at least one 12-part partes concerto is discovered now. This work presumable dates back to 1730s. The concerto is based on several lines from 23 psalm: "*Who shall ascend into the hill of the Lord?*" Berezovsky could also be the author os several other partes concertos, however,



hard evidence of his authorship has not yet been found. Through the analysis of the concerto “*Who shall ascend into the hill of the Lord*” it becomes clear that unlike Berezovsky the theoretician, Berezovsky the composer, working on the concerto, mainly paid attention to the narrative. This contradiction is more apparent than real. In any case, its sharpness depends entirely on the interpretation of the concepts of ‘architectonics’ and ‘narrative’.

**Keywords:** Mikhail Berezovsky, Nikolai Diletsky, Vasily Vinogradsky, partes concerto, Russian baroque, musical semantics, text-musical form, absolute music

**ВАГЕРО Антон**

*аспирант II года обучения,  
кафедра аналитического  
музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Anton Vagero**

*2<sup>d</sup> Year Postgraduate Student,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian  
Academy of Music,  
Moscow*

## ВАГНЕРОВСКИЙ НАРРАТИВ В «ГРАЖИНЕ» Ю. КАРНАВИЧЮСА

Литовская национальная опера возникла относительно поздно, в первой половине XX века. Ее первые классические образцы тесно связаны с устоявшимися традициями русской и западноевропейской оперных школ. Доклад посвящен первой литовской национальной опере «Гражина», созданной Юргисом Карнавичюсом (1884–1941) и поставленной в независимой Литве в 1933 году. В ней прослеживаются не только стилевые черты русской композиторской школы, что предсказуемо, поскольку Карнавичюс значительную часть жизни прожил в России, но и влияние музыкальных драм Рихарда Вагнера. Либретто Казиса Инчюры (1906–1974), опирающееся на одноименную поэму Адама Мицкевича, вбирает в себя героические идеи эпохи Романтизма, направленные на пробуждение национального самосознания. И в самой легенде о княгине Новогрудской Гражине, облачившейся в доспехи супруга и вставшей на защиту родины от крестоносцев, и в ее музыкальном воплощении отчетливо проявляется своего рода вагнеровский нарратив. Исследуя музыкальное и литературное наследие Карнавичюса, можно смело утверждать, что он был знаком с такими сочинениями, как «Риенци, последний трибун», «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо нибелунга». «Гражину» с этими исполинскими полотнами объединяет квазиисторическое время и место действия, окутанные пеленой мифа, идеи чести, справедливости и борьбы против тирании. Ее трагический и полный символизма финал, парафразирующий развязки вагнеровских драм, наполненные высокими идеалами самопожертвования, позволяют считать сочинение Карнавичюса не просто самой ранней полномасштабной литовской национальной оперой, но и первой настоящей музыкальной драмой на литовском языке.

**Ключевые слова:** Юргис Карнавичюс, опера, «Гражина», Вагнер, нарратив

## WAGNER'S NARRATIVE IN *GRAŽINA* BY JURGIS KARNAVIČIUS

The Lithuanian national opera emerged relatively late, in the first half of the 20th century. Her first classical examples are closely connected with the established traditions of the Russian and Western European opera schools. The report is devoted to the first Lithuanian national opera *Gražina*, created by Jurgis Karnavičius (1884–1941) and staged in independent Lithuania in 1933. It traces not only the stylistic features of the Russian composer school, which is predictable, since Karnavičius lived a significant part of his life in Russia, but also the influence of the musical dramas of Richard Wagner. The libretto by Kazys





Inčiūra (1906–1974), based on the poem of the same name by Adam Mickiewicz, incorporates the heroic ideas of the Romantic era, aimed at awakening national self-consciousness. Both in the legend itself about Princess of *Naugardukas* Gražina, who dressed in the armor of her husband and defended her homeland from the crusaders, and in its musical embodiment, a kind of Wagnerian narrative is clearly manifested. Exploring the musical and literary heritage of Karnavičius, we can safely say that he was familiar with such works as *Rienzi*, *der Letzte der Tribunen*, *Tristan und Isolde*, the tetralogy *Der Ring des Nibelungen*. *Gražina* with these gigantic canvases is united by a quasi-historical time and place of action, shrouded in a veil of myth, the ideas of honor, justice and the struggle against tyranny. Its tragic and symbolic finale, paraphrasing the denouement of Wagnerian dramas filled with lofty ideals of self-sacrifice, makes Karnavičius' work not only the earliest full-scale Lithuanian national opera, but also the first real musical drama in the Lithuanian language.

**Keywords:** Jurgis Karnavičius, opera, Grazyna, Wagner, narrative

**ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры  
истории музыки,  
Нижегородская государственная  
консерватория имени М.И. Глинки,  
Нижний Новгород



**Julia WEKSLER**

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

## НАРРАТИВ И НАРРАТИВНОСТЬ В «ЛИРИЧЕСКОЙ СЮИТЕ» АЛЬБАНА БЕРГА

Нарративный поворот в музыкознании затронул и берговедение. Если полвека назад велись дискуссии по поводу программности и автобиографичности творчества Берга, в исследованиях последнего времени все более отчетливо зазвучала тема нарративности — как в операх, так и в инструментальной музыке композитора. Оказалось, что обширный материал, связанный с феноменом скрытой программы, может быть весьма успешно интерпретирован в категориях нарративности. Великолепным примером тому может послужить «Лирическая сюита».

Накопленный к настоящему времени арсенал источников позволяет трактовать Сюиту как систему субтекстов, не только музыкальных, но и вербальных. Нарративная структура включает в себя автора (он же герой), персонажей, сюжет, несколько явных и скрытых адресатов, события, происходящие в определенном месте и в определенное время, отчетливо выраженную точку зрения автора, которая раскрывается посредством цитирования трех сочинений о любви: «Лирической симфонии» А. Цемлинского, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера и *De profundis clamavi* Ш. Бодлера.

История любви, не имеющая счастливого конца, разворачивается в нескольких планах: реальном, мистическом и мифологическом. Она содержит три типа нарратива:

- романтический нарратив, связанный с взаимоотношением слова и музыки, которые словно перетекают друг в друга: слово стремится в музыку, музыка обрастает словами;
- нарратив кино, отсылающий к современности: бурное развитие кинема-



тографа принесло с собой возможность play back, обратной перемотки (основа берговских палиндромов), совмещения и чередования крупного и общего планов, ускоренного и замедленного движения;

- нарратив додекафонии: прием пермутации, перестановки звуков серии понимается Бергом как основа драматургического развития, история рассказывается также и посредством модификации серийных форм («претерпевающая судьбу»).

**Ключевые слова:** нарратив, скрытая программа, Альбан Берг, цитирование, слово и музыка, кино, додекафония

## NARRATIVE AND NARRATIVITY IN ALBAN BERG'S *LYRIC SUITE*

The narrative turn in the musicology has also affected the research about Berg. If half a century ago there were discussions about the programmatic and autobiographical nature of Berg's work, in recent studies the theme of narrative has sounded more and more clearly — both in operas and in the composer's instrumental music. It turned out that extensive material related to the phenomenon of a hidden program can be interpreted very successfully in the categories of narrative. A great example of this is the *Lyric Suite*.

The arsenal of sources accumulated to date allows us to interpret the *Suite* as a system of subtexts, not only musical, but also verbal. The narrative structure includes the author (he is the hero), characters, plot, several explicit and hidden addressees, events happening in a certain place and at a certain time, a clearly expressed point of view of the author, which is revealed by quoting of three works about love: *Lyric Symphony* by A. Zemlinsky, *Tristan and Isolde* by R. Wagner and *De profundis clamavi* by Ch. Baudelaire.

A love story that does not have a happy ending unfolds in several planes: real, mystical and mythological. It contains three types of narrative:

— a romantic narrative associated with the relationship of words and music, which seem to flow into each other: the word tends to music, music becomes overgrown with words.

— the narrative of cinema, referring to the present: the rapid development of cinema has brought with it the possibility of play back, rewind (the basis of the Berg palindromes), combining and alternating close-up and general plans, accelerated and slow motion.

— the narrative of dodecaphony: the technique of permutation of series is understood by Berg as the basis of dramatic development, the story is also told through the modification of serial forms (“undergoing fate”).

**Keywords:** narrative, hidden program, Alban Berg, quoting, word and music, cinema, dodecaphony

**ВЕРМЕЙЕР Елена Георгиевна**

кандидат искусствоведения,  
Ганноверская высшая школа  
музыки, театра и медиа,  
Ганновер, Германия



**Elena WEHRMEYER**

PhD,  
Hochschule für Musik,  
Theater und Medien,  
Hannover, Germany



## «МУЗЫКА МАШИН»: НАРРАТИВ И КОНСТРУКЦИЯ В СОЧИНЕНИЯХ РАННЕГО КОНСТРУКТИВИЗМА 1920-х гг.

Феномен «музыки машин» впервые был очерчен в манифестах итальянских футуристов, но на высоком художественном уровне реализован в сочинениях, появившихся десятилетием позже и не в Италии. Соотношение типичных шумовых атрибутов и формообразования рассматривается на примере классических образцов «музыки машин»: оркестровой пьесы А. Онеггера «Пасифик 231» (1923), номеров «Фабрика» и «Молоты» из второй картины балета С. Прокофьева «Стальной шаг» (1925–1926), Симфонической картины «Завод» А. Мосолова (1928), а также «шумовых эпизодов» во Второй и Третьей симфониях Д. Шостаковича. Шумовые эксперименты итальянских футуристов и раннего советского производственного искусства нашли таким образом свое продолжение в сочинениях конструктивистов, которые в разработке нового материала нередко прибегали к традиционным формам, в частности, к вариациям.

**Ключевые слова:** музыкальный конструктивизм, «музыка машин», С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.В. Мосолов

## “MUSIC OF MACHINES”: NARRATIVE AND CONSTRUCTION IN THE EARLY CONSTRUCTIVISM WORKS OF THE 1920s

The phenomenon of ‘music of machines’ was first outlined in the manifestos of the Italian futurists, but it was realized at a high artistic level in works that appeared a decade later and not in Italy. The correlation of typical noise attributes and shaping is considered on the example of classical examples of ‘music of machines’: A. Honegger’s orchestral piece *Pacific 231* (1923), numbers *Factory* and *Hammers* from the second scene of S. Prokofiev’s ballet *The Steel Step* (1925 -1926), A. Mosolov's symphonic picture *The Plant* (1928), as well as "noise episodes" in D. Shostakovich's Second and Third Symphonies. The noise experiments of Italian futurists and early Soviet industrial art thus found their continuation in the works of constructivists, who often resorted to traditional forms, in particular, to variations in the development of new material.

**Keywords:** musical constructivism, ‘music of machines’, S.S. Prokofiev, D.D. Shostakovich, A.V. Mosolov

**ВИНОГРАДОВА Анна Сергеевна**

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
сектора истории музыки,  
Государственный Институт  
искусствознания, Москва



**VINOGRADOVA Anna**

PhD,  
Senior Research Fellow,  
Music History Department,  
State Institute of Art Studies,  
Moscow



## «ПРОТИВОРЕЧИЙ ОЧЕНЬ МНОГО» («ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ 1880-х)

Музыкально-критическая пресса XIX века — объект, заслуживающий специального внимания для изучения соотношения и взаимодействия нарративных и архитектурных свойств данных материалов. На основании собранного нами корпуса рецензий, посвященных премьерным спектаклям «Евгения Онегина» в течение первого пятилетия, можно провести соответствующий анализ. В центре внимания — сочетание или раздельное существование повествовательных (описательных) элементов текста, прямо, «с колес» следующих за событиями, и концептуальных конструкций, которые должны воздействовать на читателя в качестве мнения эксперта. Такое исследование предпринимается впервые.

Анализ среза мнений об «Евгений Онегине» представляется особенно плодотворным, так как опера была осознана в качестве культурного события практически с первого появления. Налицо взаимодействие двух способов организации текстов в рецензиях: хроника и аналитика. Каждый из них будет проиллюстрирован в докладе примерами из прессы.

Сильная сторона публикаций хроникеров, посетителей спектаклей: наличие деталей, эпизодов, точных подробностей, имен, фактов, которые в совокупности могут привести к обновлению, а то и переписыванию целых абзацев энциклопедических изданий. Ранние аналитические этюды об опере ценны свежим, ярким до резкости восприятием музыкального языка, драматургии и оперных форм оперы Чайковского. Таким образом, архитектурно стройные представления об истории шедевра, которые проживают спокойную жизнь в учебниках, могут быть внезапно поколеблены случайным обнаружением фактов, которые не были учтены ранее. Однако логический подход к построению представлений о музыкально-исторических феноменах нуждается в постоянном притоке «непричесанного» нарратива из прошлого, для поддержания полноценного процесса исследования.

**Ключевые слова:** «Евгений Онегин», П.И. Чайковский, музыкальная критика, С.Н. Кругликов, М.М. Иванов, Н.Ф. Соловьев, Ц.А. Кюи

## “THERE ARE A LOT OF CONTRADICTIONS” (CRITICS’ ASSESSMENT OF PYOTR TCHAIKOVSKY’S *EUGENE ONEGIN* IN THE 1880s)

The musical-critical press of the 19th century is an object deserving special attention for studying the correlation and interaction of the narrative and architectonic properties of these materials. On the basis of the reviews, we have collected on the premiere performances of *Eugene Onegin* during the first five years, we can conduct an appropriate analysis. In the center of scientific interest is the combination or separate existence of narrative (descriptive) elements of the text, directly, ‘from the wheels’ following the events, and conceptual structures that should influence the reader as an expert’s opinion. This is the first time such a study has been undertaken.

Analysis of the section of opinions about *Eugene Onegin* seems to be especially fruitful, since the opera was recognized as a cultural event almost from the first appearance. There is an interaction between two ways of organizing texts in reviews: chronicle and ana-





lytics. Each of them will be illustrated in the report, with examples from the press.

The strength of chroniclers, visitors to performances: the presence of details, episodes, exact details, names, facts, which together can lead to an update, or even rewriting of entire paragraphs of encyclopedic publications. The value of the early analytical studies of the opera is in the fresh, vivid perception of the musical language, dramaturgy and operatic forms of Tchaikovsky's opera, which is practically unattainable for our contemporary, and only there can it be discovered and reconstructed, having understood everything anew. Thus, the architectonically coherent conceptions of the history of a masterpiece, which live a quiet life in textbooks, can be suddenly shaken by the accidental discovery of facts that were not previously taken into account.

However, a logical approach to the construction of ideas about musical-historical phenomena needs a constant influx of 'unkempt' narrative from the past in order to maintain a full-fledged research process.

**Keywords:** *Eugene Onegin*, P.I. Tchaikovsky, music criticism, S.N. Kruglikov, M.M. Ivanov, N.F. Solovyov, Ts.A. Cui

**ВЛАСОВ Алексей Андреевич,**  
аспирант I года обучения  
кафедры история музыки,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва



**Alexey VLASOV,**  
1<sup>st</sup> year Postgraduate Student  
Music History Department,  
Gnessins Russian Academy of Music  
Moscow

### **«ЗОЛУШКА» ПО-АВСТРИЙСКИ: ОПЕРА НИКОЛЯ ИЗУАРА В «ИНТЕРПРЕТАЦИИ» ИОАННА НЕПОМУКА НЕСТРОЯ**

Принято считать, что история «оперной Золушки» берет начало от одноименного сочинения Дж. Россини (1817). Однако у россиниевской «Золушки» были свои предшественницы. Среди них — «Сандрильона» французского композитора Н. Изуара, премьера которой состоялась в 1810 году на парижской сцене, а также «Агатина, или Вознагражденная добродетель» с музыкой С. Павези (1814, Ла Скала). Свои версии популярного сюжета появились и в Австрии, но несколько позже. Так, 23 апреля 1830 года в Леопольдштадт-театре была поставлена «Финетт Золушка, или Роза и туфля» — волшебная пьеса Ю. Рибика. Отчасти под влиянием Рибика, но в основном в опоре на сочинения Россини и, особенно, Изуара, на свет появилось одно из наиболее успешных пародийных «прочтений» сюжета — пьеса знаменитого австрийского драматурга Иоганна Непомука Нестроя *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* («Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч», 1832). В докладе представлен сравнительный анализ оперы Изуара и пародии Нестроя. В качестве аспектов для сравнения избраны драматургия обоих сочинений, система персонажей, а также пародийные техники и приемы, используемые драматургом. Особое внимание уделено музыкальным номерам, написанным к «Гвоздике и перчатке» Адольфом Мюллером-старшим. Их рассмотрение позволяет установить значение и функции музыки в пародийной интерпретации первоисточника. В целом, музыкальный ряд пародии основан на использовании различных бытовых жанров венской музыкальной жизни XIX века — марша, вальса, lied, а также



йодля и кводлибета. Таким образом, можно заключить, что основной прием, используемый Мюллером, сводится к снижению через жанр. «Гвоздика и перчатка» — первая из шести оперных пародий И.Н. Нестроя. В ней складывается пародийный «формат», впоследствии активно применяемый и комедиографом, и композитором по отношению к популярным сочинениям Ф. Герольда («Цампа, или Мраморная невеста»), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол»), Фр. фон Флотова («Марта») и Р. Вагнера («Тангейзер», «Лоэнгрин»).

**Ключевые слова:** Н. Изуар, И.Н. Нестрой, А. Мюллер-старший, «Золушка», опера, оперная пародия, венский народный театр

### **AUSTRIAN CINDERELLA: NICOLAS ISOUARD'S OPERA AS «INTERPRETED» BY JOHANN NEPOMUK NESTROY**

It is generally accepted that the history of the Cinderella in the opera can be traced back to the work by Gioacchino Rossini (1817). However, Rossini's *Cenerentola* had its predecessors. These include *Cendrillon* by the French composer Nicolas Isouard, (1810, Paris), and also *Agatina, o la virtù premiata* to music by Stefano Pavesi (1814, La Scala). Versions of the popular story also appeared in Austria, but somewhat later. On 23 April 1830 at the Leopoldstadt Theatre, *Finette Aschenbrödel oder Rose und Schuh*, a *Zauberspiel* by Julius Ribics, was staged. Partly influenced by Ribics, but mainly based on the works of Rossini and especially Isouard, one of the most successful parodic 'readings' of the story was made: the play *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* (1832) by the famous Austrian playwright Johann Nepomuk Nestroy. The report presents a comparative analysis of the opera by Isouard and the parody by Nestroy. Aspects chosen for comparison are the dramaturgy of both works, the system of characters, and the parody techniques and methods used by the dramatist. Particular attention is paid to the musical numbers written for *Nagerl und Handschuh* by Adolf Müller senior. Their examination makes it possible to establish the meaning and function of music in the parodic interpretation of the source material. In general, the musical sequence of the parody is based on the use of various everyday genres of Viennese musical life in the 19th century — march, waltz, lied, as well as yodel and quodlibet. Thus, we can conclude that the main technique used by Müller comes down to a reduction through genre. *Nagerl und Handschuh* is the first of Nestroy's six operatic parodies. It forms a parody 'format', which was later actively applied by both the comedian and the composer in relation to popular works by Ferdinand Hérolde, (*Zampa ou la fiancée de Marbre*), Giacomo Meyerbeer (*Robert le diable*), Friedrich von Flotow (*Martha*) and Richard Wagner (*Tannhäuser, Lohengrin*).

**Keywords:** N. Isouard, J.N. Nestroy, A. Müller Senior, Cinderella, opera, operatic parody, The Volkstheater in Vienna



**ВЛАСОВА Наталья Олеговна,**  
*доктор искусствоведения,  
руководитель Научно-  
издательского центра «Московская  
консерватория», ведущий научный  
сотрудник, Государственный  
институт искусствознания,  
Москва*



**Natalia VLASOVA**  
*Dr. Habil.  
(Doctor of Art Studies),  
Head of “Moscow  
Conservatory Press”,  
Senior Researcher Fellow,  
State Institute for Art Studies,  
Moscow*

## **ТОНАЛЬНАЯ И ТЕМАТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА «КАВАЛЕР РОЗЫ»**

Доклад посвящен основополагающим принципам музыкальной организации в одном из общепризнанных шедевров Штрауса — опере «Кавалер розы» (1911). Отдельные тональности в ней обладают семантикой, связанной с теми или иными персонажами, их эмоциональным состоянием, театральным содержанием сцен. Диспозиция и взаимодействие тональных сфер становится проводником музыкальной драматургии произведения. Другим важнейшим ее фактором является характер тематизма, сопровождающего героев, и его трансформации. В центре исследования находятся такие свойства и видоизменения этого тематизма, через которые находит выражение сценическое движение драмы. Тональные и тематические процессы в опере трактуются как главные музыкальные носители сюжетного развития комедии, главные формы ее музыкального нарратива.

Одновременно будет уделено внимание тем особенностям тонального и тематического развития, которые имеют значение для архитектоники оперы, придают ей единство и композиционную стройность (сквозное развитие вальсовых тем, тональные и тематические арки, отражение формы части в форме целого и проч.).

При том, что опера «Кавалер розы» неоднократно становилась предметом внимания исследователей (в т.ч. в монографиях Н. дель Мара, А. Джефферсона, Б. Гиллиама, А. Кеха), а тональной символике у Штрауса посвящены, в частности, работы Р. Теншерта, доклад представляет результаты собственных аналитических наблюдений автора, сделанных на основе изучения партитуры Штрауса с учетом работ названных ученых. Автор также постулирует более широкое значение сделанных выводов, выходящее за пределы исследуемой оперы и актуальных для оперного творчества композитора в целом.

**Ключевые слова:** Рихард Штраус, оперное творчество, «Кавалер розы», тональная семантика, тональная и тематическая драматургия, музыкальный нарратив, архитектоника

## **TONAL AND THEMATIC DRAMATURGY IN THE OPERA OF RICHARD STRAUSS *DER ROSENKAVALIER***

The paper is devoted to the fundamental principles of musical organization in one of Richard Strauss's world-renowned masterpieces — the opera *Der Rosenkavalier* (1911). Separate keys in it have semantics associated with certain characters, their emotional state, theatrical content of the scenes. The tonal-character relationships express the musical dram-



aturgy of the work. Another important factor in this dramaturgy is the kind of the thematism that accompanies the characters and its transformation. At the center of consideration are such properties and modifications of this thematism through which the stage movement of the drama finds expression. The tonal and thematic processes in the opera are interpreted as the main musical carriers of the plot development of the comedy, as the main forms of its musical narrative.

At the same time, attention will be paid to those features of tonal and thematic development that are important for the architectonics of the opera, give it unity and compositional completeness (through the development of waltz themes, tonal and thematic arches, reflection of the form of a part in the form of a whole, etc.).

Despite the fact that the opera *Der Rosenkavalier* has repeatedly become the subject of attention of researchers (including in the monographs of N. del Mar, A. Jefferson, B. Gilliam, A. Kech), and tonal symbolism in Strauss's oeuvre has been studied, in particular, by R. Tenschert, the paper presents the results of the author's own analytical observations, made on the basis of the study of Strauss's score taking into account the works of the above-mentioned scientists. The author also postulates a broader meaning of the conclusions drawn, which goes beyond the scope of the studied opera and is relevant for Strauss's operatic work as a whole.

**Keywords:** Richard Strauss, opera, *Der Rosenkavalier*, tonal semantics, tonal and thematic dramaturgy, musical narrative, architectonics

**ВЯЗКОВА Елена Васильевна**

*доктор искусствоведения,  
профессор,  
независимый исследователь  
Москва*



**Elena VYAZKOVA**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Independent Researcher  
Moscow*

## ЗАГАДКИ «МУЗЫКАЛЬНОГО ПРИНОШЕНИЯ» И.С. БАХА

В Лейпцигский период творчества Бах создал ряд многочастных клавирных произведений, вокруг которых до настоящего времени не прекращаются дискуссии. Среди них «Музыкальное приношение» считается самым загадочным, и для этого есть объективные основания: в произведение были включены нерасшифрованные каноны, оно не имело общего переплета, существовало в виде трех отдельных «папок».

История его создания широко известна: поездка в Потсдам, встреча с королем Фридрихом II, импровизация фуги на предложенную им тему, а далее — создание многочастного произведения. Исследователи, чаще всего, считают его «свободным сборником» пьес, написанных на одну тему, и поэтому предлагают различные варианты их перестановки для придания логичности их последовательности (обычно предложения касаются области симметрии). Однако Бах, осуществляя два выпуска своего сочинения в виде «подарочного», а затем «обычного», сохранил неизменным первоначальную последовательность частей и во втором из них. Это значит, что таков был авторский замысел. Возможность приблизиться к его пониманию дает исследование подробностей формообразования, применяемой в произведении техники: особое внимание к этой стороне творчества очевидно во всех произведениях великого





композитора.

**Ключевые слова:** канон, фуга, контрэкспозиция, цикл, сборник, подарочное издание, «тема короля»

## MYSTERIES OF *DAS MUSIKALISCHE OPFER* BY JOHANN SEBASTIAN BACH

During the Leipzig Period, Bach composed a series of multi-part pieces that have caused many a debate and are still considered controversial. Among them, *The Musical Offering* is viewed as the most mysterious. This assumption is not groundless as *The Musical Offering* includes riddle canons, did not have a single binding, and existed as three separate “folders”.

The roots of the collection are well-known: Bach’s trip to Potsdam, his meeting with king Frederick II, an improvisation of a fugue on a musical theme received from the king followed by the composition of a multi-part piece. Scholars tend to look at *The Musical Offering* as a “flexible collection” of pieces written on the same subject. This is the reason why they tend to vary the order of pieces as an attempt to make their sequence more logical. These attempts usually concern the issues of symmetry. However, Bach used the original order of pieces in both his editions of *The Musical Offering*—a “gift” and a “general” one. This indicates that the composer established the original order of pieces intentionally. A detailed study of forms taken by the technique Bach uses in *The Musical Offering* holds the promise of unveiling his intention. Obviously, Bach gave special attention to this aspect of creativity as it runs through his oeuvre.

**Keywords:** canon, fugue, counterexposition, cycle, collection, gift edition, the King’s Theme

**ГЕРВЕР Лариса Львовна**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры  
аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва



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

## ВОПРОС О НАРРАТИВЕ И АРХИТЕКТОНИКЕ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ПРОЗЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

## ON NARRATIVE AND ARCHITECTONICS IN PROSE BY DANIIL KHARMS

**ГОРДЕЕВ Петр Николаевич**  
доктор исторических наук,  
старший научный сотрудник  
кафедры русской истории  
(XIX–XXI вв.),  
Российский государственный  
педагогический университет имени  
А.И. Герцена, Санкт-Петербург



**Petr GORDEEV**  
*Dr. Habil. (Doctor of History)*,  
Senior Researcher Fellow,  
Department of Russian History  
(XIX–XXI centuries),  
Herzen State Pedagogical  
University of Russia,  
Saint Petersburg



**«ПРИЗЫВАЮ ВАС ПОНЯТЬ МОЕ ОТЧАЯНИЕ ИЗ-ЗА СРЫВА  
ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПЛАНА»: Ю.А. ШАПОРИН, Д.Д. ШОСТАКОВИЧ,  
Е.К. МАЛИНОВСКАЯ И БОЛЬШОЙ ТЕАТР В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1930-х гг.**

Управлявшая Большим театром в 1930–1935 гг. Е.К. Малиновская инициировала обновление репертуара за счет включения в него произведений современных советских композиторов. Особое значение в театре в этот период придавали совместной работе с Ю.А. Шапориным и Д.Д. Шостаковичем. От Шапорина театр на протяжении целого ряда лет ждал представления оперы «Декабристы», срок окончания которой постоянно сдвигался — в результате опера была закончена лишь спустя два десятилетия. Сотрудничество с Д.Д. Шостаковичем носило более разнообразный характер. Композитор поначалу обязался написать для театра оперу по пьесе Д. Бедного «Разгадка», затем взял обязательство по созданию произведения на основе либретто А.Н. Толстого и А.О. Старчакова (идеологически выверенная тема которого должна была раскрыть «рост человека в период социалистического строительства»). Лишь к 1933 г. театр и композитор, наконец, определились с будущей постановкой: ей должен был стать один из шедевров Шостаковича, опера «Леди Макбет Мценского уезда» (преьера оперы в Большом театре состоялась уже после отставки Е.К. Малиновской с поста директора). В докладе, основанном на не публиковавшихся ранее материалах Российского государственного архива литературы и искусства и Российского государственного архива социально-политической истории, опровергается встречающееся в литературе представление о репертуарном консерватизме «эпохи Малиновской» в Большом театре. Показано, что руководство театра активно пыталось привлекать выдающихся композиторов к написанию произведений для Большого театра, а сравнительно небольшие результаты этой работы в основном были вызваны срывом всех оговаривавшихся в договорах сроков со стороны либреттистов и самих композиторов.

**Ключевые слова:** Д.Д. Шостакович, Ю.А. Шапорин, Е.К. Малиновская, Большой театр, 1930-е годы, советская музыка, советская опера, «Леди Макбет Мценского уезда»

**«I URGE YOU TO UNDERSTAND MY DESPAIR BECAUSE OF THE FAILURE  
OF THE PRODUCTION PLAN»: YURI SHAPORIN, DMITRI SHOSTAKOVICH,  
ELENA MALINOVSKAYA AND THE BOLSHOI THEATER  
IN THE FIRST HALF OF THE 1930s.**

Elena Malinovskaya, who managed the Bolshoi Theater in 1930–1935, initiated the renewal of the repertoire by including works by contemporary Soviet composers in it. Special importance in the theater during this period was attached to joint work with Yuri Shaporin and Dmitri Shostakovich. The theater had been waiting for the performance of the opera “The Decembrists” from Shaporin for a number of years, the deadline for which was constantly shifting — as a result, the opera was completed only two decades later. Cooperation with Shostakovich was of a more diverse nature. The composer initially undertook to write an opera for the theater based on the play by Demyan Bedny “The Solution”, then undertook to create a work based on the libretto by Aleksey Tolstoy and Alexander Starchakov (the ideologically verified theme of which was to reveal “the growth of man during the pe-



riod of Socialist construction”). It was only by 1933 that the theater and the composer finally decided on a future production: it was to be one of Shostakovich’s masterpieces, the opera “Lady Macbeth of the Mtsensk District” (the premiere of the opera at the Bolshoi Theater took place after the resignation of Malinovskaya from the post of director). The report, based on previously unpublished materials from the Russian State Archive of Literature and Art and the Russian State Archive of Socio-Political History, refutes the notion found in literature about the repertoire conservatism of the “Malinovskaya era” at the Bolshoi Theater. It is shown that the management of the theater actively tried to attract outstanding composers to write works for the Bolshoi Theater, and the relatively small results of this work were mainly caused by the failure of all the deadlines stipulated in the contracts on the part of the librettists and the composers themselves.

**Keywords:** Dmitri Shostakovich, Yuri Shaporin, Elena Malinovskaya, Bolshoi Theater, 1930s, Soviet music, Soviet opera, “Lady Macbeth of the Mtsensk district”

**ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович**  
кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры теории музыки,  
Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова,  
Санкт-Петербург



**Vladimir GORYACHIKH**  
*PhD,*  
*Associate Professor,*  
*Music Theory Department,*  
*Saint Petersburg Rimsky-Korsakov*  
*State Conservatory,*  
*Saint Petersburg,*

### **«КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ» А.Г. РУБИНШТЕЙНА И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИК: ЖАНР, ДРАМАТУРГИЯ И КОМПОЗИЦИЯ, БЫЛИННЫЙ СТИХ**

«Купец Калашников» А.Г. Рубинштейна (1879) — одна из незаслуженно забытых русских опер. Дважды запрещенная при жизни автора, непонятая и недооцененная как современниками, так и исследователями, эта опера представляет собой одну из вершин «русского направления» в творчестве композитора. Многочисленные интонационные, драматургические и композиционные параллели с операми Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, синхронные и даже опережающие русских композиторов-современников по времени находки и открытия доказывают принадлежность «Купца Калашникова» большому стилю русской классической оперы. Решающую роль здесь сыграл выбор необычного литературного источника — «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова. Жанрово-стилистические и композиционные особенности «Песни...» — синтез черт исторической, эпической, разбойной, лирической песни и былины (с характерным для нее былинным стихом), обусловивший яркое своеобразие музыкальной драматургии оперы, — заключали в себе немалые трудности, но они были успешно решены Рубинштейном.

Впервые проведенный анализ литературного текста оперы и его сравнение с источником показали, что из «Песни...» Лермонтова перенесено в либретто 234 стихотворных строки из 514, что, с учетом специфики оригинала, ставило перед композитором задачу, близкую той, что решил А.С. Даргомыжский в «Каменном госте». Трансформация былинного (народного) стиха «Песни...» в вокальную речь в сольной кантилене, хоровых высказываниях и особенно в речитативах представляет одну из



наиболее оригинальных особенностей «Купца Калашникова». Поиски Рубинштейна в области «былинного речитатива» не тождественны опытам Римского-Корсакова в «Садко» (1896), но в значительной степени сближаются с ними как в самом понимании специфики уставной (сказовой) речи, так и, в некоторых случаях, в интонационных решениях.

**Ключевые слова:** А.Г. Рубинштейн, М.Ю. Лермонтов, «Купец Калашников», опера, либретто, драматургия, композиция, былинный стих.

**THE MERCHANT KALASHNIKOV BY A. RUBINSTEIN  
AND ITS LITERARY SOURCE:  
GENRE, DRAMATURGY AND COMPOSITION, FOLK EPIC**

*The Merchant Kalashnikov* by Anton Rubinstein (1879) is one of the undeservedly forgotten Russian operas. Twice banned during the author's lifetime, misunderstood, and underestimated by both contemporaries and researchers, this opera is one of the pinnacles of the "Russian direction" in the composer's work. Numerous intonational, dramaturgical, and compositional parallels with the operas of Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, finds and discoveries that are synchronized and even ahead of the time of contemporary Russian composers prove that *The Merchant Kalashnikov* belongs to the great style of Russian classical opera. The decisive role here was played by the choice of an unusual literary source, *A Song about Tsar Ivan Vasilyevich, the Young Oprichnik, and the Valorous Merchant Kalashnikov* by Mikhail Lermontov. Genre-stylistic and compositional features of *A Song ...* such as the synthesis of the features of a historical, epic, outlaw, and lyrical ballads, epic (with its characteristic folk epic), which determined the bright originality of the opera's musical dramaturgy, contained considerable difficulties but were successfully resolved by Rubinstein.

The first analysis of the literary text of the opera and its comparison with the source showed that 234 poetic lines out of 514 were transferred from Lermontov's *A Song...* which, considering the specifics of the original, posed a task for the composer close to the one that Alexander Dargomyzhsky solved in *The Stone Guest*. The transformation of the epic (folk) verse *A Song...* into vocal speech in a solo cantilena, choral parts, and especially in recitatives is one of the most original features of *The Merchant Kalashnikov*. Rubinstein's searches in the field of "folk epic recitative" are not identical to the experiments of Rimsky-Korsakov in *Sadko* (1896), but to a large extent approach them both in the very understanding of the specifics of statutory (narrative) speech, and, in some cases, in intonational solutions.

**Keywords:** A. Rubinstein, M. Lermontov, *The Merchant Kalashnikov*, opera, libretto, dramaturgy, composition, folk epic.





**ДВОСКИНА Елена Марковна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки,  
Московская государственная  
консерватория имени  
П.И. Чайковского, старший научный  
сотрудник сектора истории музыки,  
Государственный институт  
искусствознания, Москва



**Elena DVOSKINA**

PhD, Associate Professor,  
Department of Music Theory  
Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory,  
Senior Researcher Fellow,  
Music History Department,  
State Institute of Art Studies,  
Moscow

## РИТОРИКА «МОЦАРТОВА КВАДРАТА»

Как известно, основой классической темы является метрический восьмитакт в одной из двух конфигураций: период из двух сходных предложений или большое предложение. Нарушения квадратности в форме классической темы в конечном счете восходят к повтору или изъятию той или иной метрической функции. Эта тема подробнее всего рассмотрена в трудах Г. Римана и Ю.Н. Холопова.

Однако если это верно в отношении Бетховена и послебетховенской немецкой традиции, то иначе обстоит дело с темой у Моцарта, чьи метрические кристаллы далеко не всегда сводимы к традиционному восьмитакту. Не менее устойчивым оказывается особым образом устроенный двенадцатитакт и его производные. Эта структура, которую я предварительно предлагаю назвать «моцартовым квадратом», с метрической точки зрения представляет собой совокупность малого (по терминологии Т.С. Кюрегян) и большого предложения. Для его каденционного плана и формы характерен ряд как гармонических, так и структурных особенностей.

По своему происхождению «моцартов квадрат» связан с образцами раннего классицизма (ближайший, но не единственный пример — ряд тем Иоганна Кристиана Баха), а те, в свою очередь, восходят к барочным моделям. Связь с ними в моцартовском квадрате представляется тройкой. Помимо очевидной синтаксической и морфологической, это еще и риторическая связь: пара 4+8 представляет собой выражение риторической пары *propositio-partitio*. Влияние этой модели на композицию моцартовской темы кажется столь значительным, что даже среди тех тем, которые структурно сводятся к обычному метрическому восьмитакту, гармонически и фактурно выделяется заметная группа, обладающая схожим риторическим импульсом.

**Ключевые слова:** Моцарт, период, предложение, метр, квадрат, риторика, барокко

## THE RHETORIC OF “MOZART’S PATTERN”

As we know, the basis of the classical theme is the metrical eight-bar structure in one of two configurations: a period of two similar phrases or a *Satz*. Violations of metrical regularity in classical themes’ forms go back to the repetition or removal of some metric function. This topic is discussed in more detail in Hugo Riemann’s and Yury Kholopov’s works.

However, if this is true of Beethoven and the post-Beethovenian German tradition, there is different situation with themes by Mozart, whose metric crystals are not so often reducible to the traditional eight-bar structure. Much more stable would be specially arranged twelve-bar structure and its derivatives. This structure, which I tentatively propose to call “Mozart’s pattern”, is (from the point of view of the metrics) a combination of a four-bar



phrase and a *Satz*. Its cadence plan and form are characterized by a number of both harmonic and structural features.

By its origin, the “Mozart pattern” is associated with patterns of early classicism (the closest, but not unique example is a number of themes by Johann Christian Bach), and those, in turn, go back to baroque models. The connection with them in the Mozart’s pattern seems to be threefold. In addition to the obvious syntactic and morphological connection, it is also a rhetorical connection: the pair 4 + 8 is an expression of the rhetorical pair *propositio-partitio*. The influence of this model on the composition of the Mozartian theme seems to be so significant that even among those themes that are structurally reduced to the usual metrical eight-bar structure, a noticeable group stands out with a similar rhetorical impulse.

**Keywords:** Mozart, period, *Satz*, meter, pattern, rhetoric, baroque

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории  
зарубежной музыки,  
Санкт-Петербургская  
государственная консерватория и  
мени Н.А. Римского-Корсакова,  
Санкт-Петербург



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

### “UNION DISCORDANTE DE PLUSIEURS SONS” В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XVIII-XIX ВВ.

Рассматриваются примеры использования кластера в музыкальном искусстве до XX в. Они связаны с ситуациями, которые характеризуются следующими признаками: 1) наличие определенного немusical контекста; 2) обособленное положение в композиции — ее начало/завершение, или кульминация; 3) стабильность облика — кластер появляется обычно однократно, если он используется несколько раз, то его структура, фактурное решение не меняются, он не выступает в качестве объекта для преобразований. Фактически кластер всегда связывался с явлениями, предполагающими максимально сильную эмоциональную реакцию слушателя. Так, наиболее часто он применялся в сочинениях батальной тематики, имитируя звучание пушечных выстрелов. Среди примеров — произведения П.А. Цезаря, Б. Вигери, Т. Бетюна. Вторая ситуация, в которой мог использоваться кластер — изображение какого-либо устрашающего или катастрофического события/состояния («Хаос» из «Стихий» Ж. Ф. Ребея, «Сафо» И. Мартини). Третья ситуация — изображение с помощью кластера фальшивой игры музыкантов (финал «Секстета деревенских музыкантов» В. Моцарта). Игровое отношение к использованию кластера обнаруживается также в работе В. Хейза «Искусство сочинения музыки совершенно новым способом» (1751), предписывающего разбрызгивать кляксы на нотной бумаге — задолго до алеаторических опытов Дж. Кейджа и других авторов. Таким образом, до XX века кластер занимал положение аутсайдера в мажоро-минорной ладовой системе, проявляя себя на уровне не языка, а *речи* (Ф. Соссюр) и иницируясь конкретной ситуацией. Композитор оказывался перед выбором: либо обратиться к привычным созвучиям терцового строения, либо ввести что-то, идущее вразрез со сложившейся практикой. Только с середины XIX в. обнаруживаются



единичные попытки трактовать кластер как последовательно использованное колористическое средство (например, у Ш. Алькана). В большинстве же случаев его применение почти всегда подразумевало отсутствие грамматического соподчинения с контекстом, одновременно отрицая и утверждая традиционные языковые нормы.

**Ключевые слова:** кластер, аккорд, композиция, текст, речь, язык, баталия, хаос

### “UNION DISCORDANTE DE PLUSIEURS SONS” IN THE MUSICAL COMPOSITION OF THE XVIII-XIX CENTURIES

Examples of the cluster in the music before the XXth century are considered. They are associated with strictly defined situations, which are characterized by the following features: (1) the presence of a certain extra-musical context; (2) a separate position in the composition — its beginning/end, or culmination; (3) appearance stability - a cluster usually appears once, if it is used several times, then its appearance (structure, texture solution) does not change, it does not act as an object for transformations. In fact, the cluster has always been associated with phenomena that imply the strongest emotional reaction of the listener. So, most often it was used in battle-themed compositions, imitating the sound of cannon shots. Examples include the works of P. A. Caesar, B. Viguerie, T. Bethune. The second situation in which a cluster could be used is the image of some frightening or catastrophic event/state (*Chaos* from *The Elements* by J.-F. Rebel, *Sapho* by I. Martini). The third situation is the depiction with the help of a cluster of a false play of musicians (the finale of the *Sextet of Village Musicians* by W. Mozart). A satirical attitude to the use of the cluster is also found in the work of W. Hayes *The Art of Composing Music in a Completely New Way*, which prescribes to sprinkle blots on music paper — long before the aleatoric experiments of J. Cage and other authors. Thus, until the twentieth century. the cluster occupies the position of an outsider in the major-minor system, manifesting itself at the level of not language, but speech (F. Saussure) and being initiated by a specific compositional situation. The composer was faced with a choice: either turn to the usual harmonies of the tertian structure, or introduce something that runs counter to the established practice. Only from the middle of the XIXth century single attempts are found to interpret the cluster as a consistently used coloristic means (for example, by Ch. Alkan). In most cases, the use of the cluster almost always implied the absence of grammatical subordination with the context, while simultaneously denying and affirming traditional language norms.

**Keywords:** Cluster, chord, composition, text, speech, language, battle, chaos

**ДЬЯЧКОВА Марина Александровна**  
студент III курса,  
кафедра истории музыки,  
Нижегородская государственная  
консерватория имени М.И. Глинки,  
Нижний Новгород



**Marina DYACHKOVA**  
3<sup>d</sup> Year Student,  
Music History Department  
Nizhny Novgorod State  
Glinka Conservatory,  
Nizhny Novgorod



**«ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» И «КОРОЛЕВСКИЕ ДЕТИ»  
ЭНГЕЛЬБЕРТА ХУМПЕРДИНКА:  
К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА**

Специфика воплощения сказки и ее мотивов в музыкально-сценических произведениях — проблема, недостаточно разработанная в современной музыкальной науке. Перед исследователями особенно остро стоит вопрос о соотношении сказочного первоисточника и либретто, предполагающий детальный анализ последнего с учетом характерных особенностей структуры сказочного жанра. Эта структура подробно рассматривается в многочисленных работах филологов и фольклористов, среди которых следует отметить труды В.Я. Проппа. Попытки подобного анализа либретто и первоисточника неоднократно предпринимались в работах отечественных и зарубежных музыковедов — Б. Дистелькампа, Х. Кампе, О.В. Комарницкой и других. Тем не менее до сих пор не было создано единой теории, позволяющей рассматривать музыкально-сценические произведения с точки зрения структуры, функций и мотивов, характерных для сказочного сюжета.

Перспективность такого подхода может быть рассмотрена на примере двух наиболее известных опер ученика и последователя Рихарда Вагнера Энгельберта Хумпердинка — «Гензель и Гретель» и «Королевские дети».

Либретто оперы «Гензель и Гретель», созданное А. Ветте на основе одноименной сказки братьев Гримм, во многом близко оригинальному тексту. Тем не менее сюжетная составляющая произведения подверглась ряду изменений, касающихся как событий, так и героев и выполняемых ими функций. Эта трансформация в целом сохранила структуру и большинство персонажей сказки, но изменила ее мораль.

Другой пример оперы на сказочный сюжет — опера «Королевские дети», созданная на основе собственной литературной сказки либреттиста Э. Бернштайн. Несмотря на близость истории к народной сказке, событийная канва либретто лишь отчасти следует ее традициям, испытывая влияние музыкальной драмы Р. Вагнера.

**Ключевые слова:** сказочная опера, либретто, Энгельберт Хумпердинк, «Гензель и Гретель», «Королевские дети», Дж. Кэмпбелл, В.Я. Пропп

***HÄNSEL UND GRETEL AND KÖNIGSKINDER*  
BY ENGELBERT HUMPERDINCK:  
TO THE PROBLEM OF THE EMBODIMENT OF A FAIRY-TALE PLOT**

The specificity of the embodiment of a fairy tale and its motives in musical stage works is a problem that has not been sufficiently developed in modern musical science. The question of the relationship between the fairy-tale primary source and the libretto is especially acute for researchers, which implies a detailed analysis of the latter, taking into account the characteristic features of the structure of the fairy-tale genre. This structure is considered in detail in numerous works of philologists and folklorists, among which the works of V.Ya. Propp. Attempts of such an analysis of the libretto and the original source were repeatedly made in the works of domestic and foreign musicologists — B. Distelkamp, H. Kampe, O.V. Komarnitskaya and others. However, a unified theory has not yet been created that allows us to consider musical stage works from the point of view of the structure,





functions and motifs characteristic of a fairy-tale plot.

The prospects of such an approach can be considered on the example of two of the most famous operas by the student and follower of Richard Wagner Engelbert Humperdinck — *Hänsel und Gretel* and *Königskinder*.

The libretto of the opera *Hänsel und Gretel*, created by A. Vette on the basis of the folk tale of the same name by the Brothers Grimm, is in many ways close to the original tale. Nevertheless, the plot component of the work has undergone a number of changes regarding both the events and the characters and the functions they perform. This transformation generally retained the structure and most of the characters of the original tale, but changed its morality.

Another example of an opera based on a fairy-tale plot is the opera *Königskinder*, created on the basis of the librettist E. Bernstein's own literary fairy tale. Despite the closeness of history to a folk tale, the event outline of the libretto only partly follows its traditions, being influenced by the musical drama of Richard Wagner.

**Keywords:** fairy-tale oper, libretto, Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, *Königskinder*; J. Campbell; V.Ya. Propp.

**ЕНУКИДЗЕ Натэла Исидоровна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки,  
декан историко-теоретико-  
композиторского факультета,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
старший научный сотрудник  
сектора истории музыки,  
Государственный институт  
искусствознания, Москва



**Natela ENUKIDZE**

PhD, Associate Professor,  
Music History Department,  
Dean, Faculty of Music History,  
Theory and Composition,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Senior Researcher Fellow,  
Music History Department,  
State Institute of Art History,  
Moscow

### **«ВЕСЕЛЫЕ НИБЕЛУНГИ»: ПАРОДИЙНЫЙ НАРРАТИВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В 1858 году на сцене парижского театра «Буфф-Паризьен» состоялась премьера первого полномасштабного сочинения Жака Оффенбаха — «Орфей в аду». Так началась история нового жанра — оперетты. Оперетта оффенбаховского образца обладала рядом особых свойств; главные из них — использование пародийных технологий, обращение к социальной сатире и опора на бытовые музыкальные жанры — марш, вальс, польку, галоп, канкан, куплеты. Под влиянием этой «модели» начиная с 1870-х годов 19-го столетия в Англии сформировалась «савойская опера» Уильяма Гилберта и Артура Салливана. А в самом начале двадцатого австрийский композитор Оскар Штраус и его соавтор, либреттист Фриц Оливен (Ридеамус), провозгласив лозунг «Назад к Оффенбаху!», создали одну из самых популярных бурлескных оперетт «Веселые нибелунги» (1904). Объектом пародии стала четвертая часть вагнеровского «Кольца» — «Гибель богов». В отличие от мифологических оперетт Оффенбаха, Штраус и Оливен педантично следовали одному первоисточнику, сохранив большую часть вагнеровских персонажей и почти все перипетии сюжета. Основным, хотя и не единственным, приемом достижения комического эффекта в «Нибелунгах» Штрауса становится, как и у Оффенбаха, «перемещение» героев в современную среду, в данном случае — мифологических персонажей Вагнера в Германию эпохи Вильгельма II.



По мнению Фридриха Ницше, Вагнер «сознательно переводил современность в мифологию». Штраус и Оливен, подобно многим другим авторам Wagner-parodien, переместили эту мифологию обратно, и пародия возникла практически сама собой. Музыкальный ряд спектакля распадается на две неравномерные части. Чаще всего, подобно Оффенбаху, Штраус использует вальс, марш, польку и другие бытовые жанры, «укореняя», таким образом, сюжет в культуре XIX века. Вместе с тем, композитор использует также стилевые аллюзии к музыке Вагнера, прием, которым Оффенбах практически не пользовался. Именно благодаря ему можно считать «Веселых нибелунгов» не просто бурлескной опереттой, но бесспорной пародией на оперу Вагнера.

**Ключевые слова:** Оскар Штраус, Фриц Оливен (Ридеамус), Рихард Вагнер, «Веселые нибелунги», «Кольцо нибелунга», «Гибель богов», оперетта, пародия, бурлеск

### ***DIE LUSTIGEN NIBELUNGEN: PARODY NARRATIVE*** **IN THE MUSICAL CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY**

In 1858, the premiere of Jacques Offenbach's first full-scale work, *Orphée aux Enfers*, took place on the stage of the Paris theater "Bouff-Parisien". Thus began the history of a new genre — operetta. The operetta of the Offenbach model had a number of special properties, the main ones being the use of parody technologies, an appeal to social satire and reliance on everyday musical genres — march, waltz, polka, gallop, cancan, couplets. Under the influence of this "model", since the 1870s of the 19th centuries, the "Savoy opera" by William Gilbert and Arthur Sullivan was formed in England. And at the very beginning of the twentieth century, the Austrian composer Oscar Strauss and his co-author, librettist Fritz Oliven (Rideamus), proclaiming the slogan "Back to Offenbach!", created one of the most popular burlesque operettas, *Die lustigen Nibelungen* (1904). The object of the parody was the fourth part of Wagner's *Ring — Götterdämmerung*. Unlike Offenbach's mythological operettas, Strauss and Oliven pedantically followed the same primary source, retaining most of Wagner's characters and almost all the twists and turns of the plot. The main, though not the only, method of achieving a comic effect in Strauss's *Nibelungen* becomes, like Offenbach's, the «movement» of the characters into the modern environment. In this case, the mythological characters of Wagner to Germany of the Wilhelm II era. According to Friedrich Nietzsche, Wagner "consciously translated modernity into mythology". Strauss and Oliven, like many other Wagner-parodien authors, moved this mythology back, and the parody arose almost by itself. The musical series of the performance splits into two uneven parts. Most often, like Offenbach, Strauss uses waltz, march, polka and other everyday genres, thus "rooting" the plot in the culture of the XIX century. At the same time, the composer also uses stylistic allusions to Wagner's music, a technique that Offenbach practically did not use. It is thanks to him that the *Die lustigen Nibelungen* can be considered not just a burlesque operetta, but an indisputable parody of Wagner's opera.

**Keywords:** Oscar Straus, Fritz Oliven (Rideamus), Richard Wagner, *Die lustigen Nibelungen*, *Der Ring des Nibelungen*, *Götterdämmerung*, operetta, parody, burlesque



**ЖАБИНСКИЙ Константин Анатольевич**  
*старший преподаватель кафедр баяна и аккордеона, струнных народных инструментов, оперно-симфонического и оркестрового дирижирования, библиограф, Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону*



**Konstantin ZHABINSKY**  
*Senior Lecturer at the Bayan and Accordion, and String Folk Instruments, and Opera Symphonic and Orchestral Conducting Departments, Bibliographer at the Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don*

## **СВЯТОСЛАВ РИХТЕР КАК ИНТЕРПРЕТАТОР НЕОКОНЧЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Ф. ШУБЕРТА: К ПРОБЛЕМЕ СОТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Фортепианные сонаты — одна из важнейших сфер инструментального творчества Франца Шуберта. В композиторском наследии гениального романтика представлены подлинные шедевры в этом жанре. Вместе с тем, современные пианисты — интерпретаторы фортепианных сонат — зачастую вынуждены так или иначе преодолевать затруднения, связанные с незавершенностью ряда циклов. Из более чем 20 сонат для фортепиано, принадлежащих Шуберту, едва ли не треть считаются неоконченными. К числу традиционных способов разрешения отмеченных затруднений принято относить досочинение, перекомпоновку и редукцию подобных циклов. Однако существует и уникальный опыт «завершения» некоторых сонат при помощи исполнительских выразительных средств, запечатленных в аудиозаписях Святослава Рихтера. Великий пианист, славившийся предельно строгим отношением к нотному тексту интерпретируемых произведений, смог предложить весьма убедительные художественные решения, благодаря которым в процессе исполнения возникал эффект законченности определенного раздела, части сонатного цикла или произведения в целом без какого-либо «дополнения» композиторского «первоисточника». Отмеченный исполнительский феномен периодически упоминался в публикациях о С. Рихтере (Н. Херсонская, В. Могильницкий), однако целенаправленное аналитическое освещение подобного опыта сотворчества, реализованного в исполнительской практике, представлено автором настоящего доклада впервые. С этой целью привлекается известная рихтеровская запись фортепианной Сонаты C-dur, DV 840 («Реликвия»), датированная 1961 годом (Париж, Дворец Шайо).

**Ключевые слова:** Ф. Шуберт, фортепианное наследие, жанр фортепианной сонаты, незавершенные сонатные циклы, С. Рихтер, исполнительская интерпретация, сотворчество композитора и исполнителя

## **SVYATOSLAV RICHTER AS INTERPRETER OF THE UNFINISHED PIANO SONATAS BY F. SCHUBERT: TOWARDS THE PROBLEM OF COMPOSER'S AND PERFORMER'S CO-AUTHORSHIP**

Piano Sonatas are one of the most important spheres of Franz Schubert's instrumental work. Genuine masterpieces of this genre are presented in the composer's heritage of the great romantic. At the same time, modern pianists, interpreters of these Piano Sonatas, are often forced



in any case to overcome the difficulties associated with the incompleteness of a number of cycles. Of the more than 20 Piano Sonatas belonging to Schubert, almost a third is considered as unfinished. Among the traditional ways of resolving the noted difficulties, it is customary to include completion, rearrangement and reduction of such cycles. However, there is also a unique experience of “completing” some Sonatas with the help of performing expressive means, captured in the audio recordings of Svyatoslav Richter. The great pianist, who was famous for his extremely strict attitude to the musical text of his interpreted works, was able to offer very convincing artistic solutions, thanks to which, in the process of performance, the effect of completeness of a certain section, part of a sonata cycle, or work as a whole arose without any “addition” of the composer’s “origin”. The noted performing phenomenon was periodically mentioned in publications on S. Richter (N. Khersonskaya, V. Mogilnitsky), however, the purposeful analytical coverage of such an experience of co-creation, implemented in performing practice, is presented by the author of this report for the first time. For this purpose, the well-known Richter recording of the Piano Sonata in C Major, DV 840 (“Relic”) dated 1961 (Paris, Chaillot Palace) is used.

**Keywords:** F. Schubert, piano heritage, genre of piano sonata, unfinished piano cycles, S. Richter, performing interpretation, composer’s and performer’s co-authorship

**ЗАЙЦЕВ Григорий Сергеевич**  
кандидат искусствоведения,  
независимый исследователь,  
Москва



**Grigory Zaytsev**  
*PhD,*  
*Independent Researcher*  
*Moscow*

## **ФОРМА, ЧЕГО ТЫ ХОЧЕШЬ ОТ МЕНЯ? ФОРМООБРАЗОВАНИЕ КАК ЭКСЦЕСС**

В докладе предпринята попытка взглянуть на некоторые наиболее радикальные разрывы с типическими способами построения формы музыкального сочинения с точки зрения эксцесса или, другими словами, непреднамеренных последствий, которые если и учитывались авторами произведений, то лишь отчасти, а не во всей их полноте. Роже Кайуа подобного рода вторжения судьбоносной случайности в искусстве относил к философской категории «фантастического» (не путать с «мистическим» или «сказочным»), так как здесь всегда наличествует переплетение большого количества факторов, создающих нечто принципиально отличное от того, что мог бы создать этот автор без участия подобных сторонних инвазий. Остановлюсь на нескольких примерах подобного рода следствий, начиная от *Missa cuiusvis toni* Йоханнеса Окегема и заканчивая своей Второй симфонией «Движение планет», премьера которой состоялась в начале апреля этого года. Каждое из этих сочинений по-разному способно проиллюстрировать, как форма такого рода музыкальных сочинений-эксцессов способна создавать преграды для философско-эстетической мысли, стремящейся определить их границы. Даже современные философы, работающие над осмыслением сложных проблемных полей в искусстве, к примеру Ален Бадью, сходятся на том, что античные представления о произведении как чем-то целостном и конечном являются важнейшими для определения природы произведений искусства. Ни в коей мере не оспаривая тот факт, что для преобладающего количества про-





изведений это будет работать, автор демонстрирует «обратную» сторону музыкальной формы. Обращение к этой области представляет значительный интерес, так как требует пересмотра методологического аппарата, с помощью которого происходит ее изучение.

**Ключевые слова:** формообразование, открытая форма, мобильная форма, часть, целое, *missa cuiusvis toni*, Окегем, Мийо, Кейдж, Бадью

## WHAT DO YOU WANT FROM ME, FORM? SHAPING AS AN EXCESS

In this presentation I'll try to look at some of the most radical gaps with typical ways of building a form of a musical composition from the point of view of excess, or if you like unintended consequences, which even if it was considered by author of a compositions then only partially, but not in its entirety. Roger Caillois attributed similar kind of the invasion of a significant accident in art to the philosophical category of "fantastic" (not to be confused with "mystical" or "fabulous"), since there is always a tangle of a large number of factors that create something fundamentally different from what this author could create without the participation of such third-party invasions. I'll focus on few examples of such consequences, starting from Johannes Ockeghem's *Missa cuiusvis toni* and ending with my Second Symphony *The Movement of the Planets* which premiere will take place in early April this year. Each of these compositions is able to illustrate in different ways how the form of such musical compositions-excesses can create difficulties for philosophical and aesthetic thought seeking to define their boundaries. Even modern philosophers who are working on the comprehension of complex problem fields in art, for example Alain Badiou, agreed that the ancient ideas about the work as something integrated and final are the most important for determining the nature of pieces of art. Without any arguing the fact that this will work for the predominant number of works, I would like to show the reverse side of the musical form, the appeal to which is of considerable interest, since it requires a revision of the methodological apparatus with which its examination takes place.

**Keywords:** shaping, open form, mobile form, part, whole, *missa cuiusvis toni*, Ockeghem, Milhaud, Cage, Badiou

**ЗАЙЦЕВА Вера Васильевна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент, кафедра инструментовки  
и чтения партитур, Военный  
институт (военных дирижеров)  
Военного университета имени  
князя Александра Невского, Москва



**Vera ZAYTSEVA**  
PhD, Associate Professor,  
Department of Instrumentation  
and Scores Reading, Military  
Institute (military conductors)  
Prince Alexander Nevsky,  
Military University, Moscow

## СИМФОНИЯ №3 *CIRCUS MAXIMUS* ДЖОНА КОРИЛЬЯНО: КОНЦЕПТ И ОРКЕСТРОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

Симфония № 3 для духового оркестра американского композитора Джона Корильяно, написанная в 2004 году, поднимает существенные концептуальные вопросы



человеческого бытия современной эпохи. Композитору удается создать уникальный постмодернистский концепт, объединяющий культурологические реалии Древнего мира и современного социума. В докладе предпринята попытка исследовать музыкальные и оркестровые средства, которыми композитор воплощает сложные философско-эстетические категории в архитектонике симфонии. Особое внимание уделено необычной трактовке духового оркестра в воплощении замысла симфонии.

Новизна заявленной темы обусловлена тем, что творчество Корильяно в России изучено недостаточно детально. Исследований, специально посвященных анализу средств оркестровой выразительности в Симфонии № 3, пока не существует. В англоязычной литературе есть ряд эссе, посвященных этому произведению, но они носят, в основном, ознакомительный характер, передающий впечатление от прослушивания произведения, поэтому аналитическим вопросам, в частности проблемам создания оркестровой звучности, не уделяется достаточно внимания.

На русском языке существует ряд интервью, которые Корильяно дал в период гастрольных турне в Москве и Санкт-Петербурге. Из них можно почерпнуть сведения о произведениях, исполнявшихся в России, но не о Третьей симфонии, которая пока у нас не звучала и до сих пор не изучена.

**Ключевые слова:** Джон Корильяно, Симфония *Circus maximus*, духовой оркестр, современная музыка, современные композиторы, американская музыка, оркестровка

### **SYMPHONY NO. 3 *CIRCUS MAXIMUS* BY JOHN CORIGLIANO: CONCEPT AND ORCHESTRAL EMBODIMENT**

Symphony No. 3 for wind orchestra by American composer John Corigliano, written in 2004, raises significant conceptual issues of human existence in the modern era. By making unexpected narrative and musical analogies, the composer manages to create a unique postmodern concept that combines the cultural realities of the Ancient World and modern society. The report will attempt to explore the musical and orchestral means by which the composer embodies complex philosophical and aesthetic categories in the architectonics of the symphony. Special attention will be paid to the unusual interpretation of the wind orchestra in the embodiment of the idea of the symphony.

The novelty of the stated topic is due to the fact that Corigliano's work in Russia has not been studied in sufficient detail. Studies specifically devoted to the analysis of the means of orchestral expressiveness in Symphony No. 3 do not yet exist. In English-language literature there are a number of essays devoted to this work, but they are mainly introductory in nature, conveying the impression of listening to the work, therefore, analytical issues, in particular the problems of creating orchestral sonority, are not given enough attention.

There are some interviews that Corigliano gave during his tours in Moscow and St. Petersburg, where you can get information about the works performed in Russia. However, the Third symphony has not been performed in Russian concert halls to date, so the topic of this study remains unexplored and may be the beginning of a deeper study of the composer's work.

**Keywords:** John Corigliano, *Circus maximus* Symphony, wind orchestra, contemporary music, contemporary composers, American music, orchestration



**ЗАЙЦЕВА Марина Леонидовна**  
*доктор искусствоведения,  
кандидат философских наук  
профессор кафедры сольного пения  
и хорового дирижирования,  
Российский государственный универ-  
ситет имени А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство),  
Москва*



**Marina ZAYTSEVA**  
*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
PhD (Philosophy)  
Full Professor,  
Department of Solo Singing  
and Choral Conducting,  
Kosygin State University of Russia  
(Technologies. Design. Art)  
Moscow*

## **ПРОЯВЛЕНИЕ НАРРАТИВНЫХ СВОЙСТВ В КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРЫ АУЭРБАХ**

Творчество Леры Ауэрбах (Валерии Львовны Авербах) многогранно и чрезвычайно востребовано современными исполнителями и слушателями: она автор свыше 100 сочинений различных жанров, активно выступает в качестве пианистки, издает авторские сборники стихов и проводит выставки своих пластических и живописных работ. В постановке спектаклей на музыку Л. Ауэрбах принимали участие выдающиеся режиссеры и балетмейстеры (Д. Нормайер, Т. Колер, А. Сигерт и др.), ее сочинения исполняли Г. Кремер, Ю. Рахлин и др. Перспективность изучения до сих пор остающегося в тени отечественного искусствознания творческого наследия Ауэрбах заключается в его синтетической природе, дающей возможность раскрыть синестезийную природу композиторского мышления, выявить особенности проявления нарративных свойств в музыкальных сочинениях. На основе анализа Сонаты для скрипки и фортепиано «11 сентября» (2001) Ауэрбах и одноименного авторского стихотворения выявлен параллелизм в раскрытии художественного замысла, обоснована гипотеза об амбивалентности образов, стремящихся к символизации и в то же время вскрывающих физиологическую натуралистичность переживания трагедии. Определена система нарратологических компонентов Сонаты (эпизоды-события, связанные со звукоизобразительностью, воссозданием акустического эффекта трагических событий). Обосновано расширение семантического поля сочинения при помощи стилистических приемов аллюзии и цитирования. Сделан вывод о том, что прием цитирования популярной патриотической песни привносит в оригинальный авторский текст качество интертекстуальности и способствует символизации языка сонаты.

**Ключевые слова:** Лера Ауэрбах, современная музыка, нарратив, эпизоды-события

## **THE MANIFESTATION OF NARRATIVE PROPERTIES IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORK OF LERA AUERBACH**

The work of Lera Auerbach (Valeria Lvovna Averbakh) is multifaceted and extremely in demand by modern performers and listeners: she is the author of over 100 compositions of various genres, actively performs as a pianist, publishes original collections of poems and holds exhibitions of her plastic and pictorial works. Outstanding directors and choreographers (D. Normayer, T. Kohler, A. Sigert, etc.) took part in the staging of performances to the music of L. Auerbach, her compositions were performed by G. Kremer, Y. Rakhlin, etc. The prospects of studying the creative heritage of Auerbach, which still

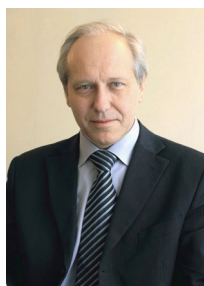


remains in the shadow of Russian art studies, lies in its synthetic nature, which makes it possible to reveal the synesthetic nature of compositional thinking, to identify the peculiarities of the manifestation of narrative properties in musical compositions. On the basis of the analysis of the Sonata for Violin and Piano *September 11* (2001) by Auerbach and the author's poem of the same name, parallelism in the disclosure of artistic intent is revealed, the hypothesis of ambivalence of images striving for symbolization and at the same time revealing the physiological naturalness of the experience of tragedy is substantiated. The system of narratological components of the Sonata is defined (episodes are events associated with sound acuity, the reconstruction of the acoustic effect of tragic events). The expansion of the semantic field of the composition with the help of stylistic techniques of allusion and citation is justified. It is concluded that the technique of quoting a popular patriotic song brings the quality of intertextuality to the original author's text and contributes to the symbolization of the sonata language.

**Keywords:** Lera Auerbach, contemporary music, narrative, episodes-events

**ЗЕНКИН Константин Владимирович**

*доктор искусствоведения,  
проректор по научной  
и воспитательной работе,  
профессор кафедры истории  
зарубежной музыки, Московская  
государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского, Москва*



**Konstantin ZENKIN**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor, Vice-Rector for Scientific  
and Educational Work,  
Western European Music  
History Department,  
Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory, Moscow*

## **НАРРАТИВ И АРХИТЕКТОНИКА В «САЛОМЕЕ» Р. ШТРАУСА**

Основные аспекты проблематики доклада: соотношение нарратива и архитектоники в литературном первоисточнике — пьесе О. Уальда «Саломея»; соотношение нарратива и архитектоники в музыке Р. Штрауса, наконец, аналогичное соотношение в музыкально-театральном целом. Соответственно, материалом исследования становится не только опера как синтетическое произведение, но и каждый из указанных слоев в отдельности. Опера «Саломея», с одной стороны, изучена достаточно, но данный ракурс представляется в докладе впервые. Специальной проблемой становится также специфика взаимодействия нарратива и архитектоники в «Саломее» Р. Штрауса на фоне истории оперы и роль данного аспекта для оперы XX века.

Выводы: а) нарратив пьесы Уальда формируется на основе выверенной архитектоники, используя разветвленную систему повторов. В целом такое развитие напоминает вектор спирали, в котором цикличность является мощным фактором накопления напряжения; и несмотря на повторы, время художественного времени совпадает с реальным;

б) Штраус отразил логику текста, но не воспроизвел ее в музыке буквально. Следуя принципу «разрывающейся цикличности» (спирали), он своей системой лейтмотивов существенно дополняет принцип спиралевидных векторов, делая особо значимыми моментами, наряду с важнейшими монологами, оркестровые интерлюдии и Танец Саломеи.



Встречались даже трактовки жанра «Саломеи» как мистерии — конечно, это преувеличение, но преувеличение показательное. Скорее это антимистерия, пародия на мистирию, виртуознейшая игра модерна с архаическими мистериальными прообразами, включая игры с циклическим временем;

в) открытие Штрауса состоит в том, что нарратив и архитектоника музыкальной формы совершенно отождествляются таким же образом, как они отождествляются и в литературном первоисточнике. Отсюда — путь к дальнейшей эмансипации музыкальной архитектоники у Берга, Циммермана и Штокхаузена.

**Ключевые слова:** О. Уальд, Р. Штраус, «Саломея», музыкальная драматургия, цикличность, нарратив, архитектоника

### NARRATIVE AND ARCHITECTONICS IN R. STRAUSS'S *SALOME*

The paper focuses on the correlation of narrative and architectonics both in the literary source — O. Wilde's play *Salomé* and R. Strauss's music; as well as on the similar correlation in the musical-dramatic whole. Consequently, not only the opera as a synthetic work, but each of the mentioned layers becomes the material of the research. Although the opera *Salome* has been sufficiently studied, the indicated viewpoint is presented for the first time. The peculiar issue is the specifics of interaction of narrative and architectonics in R. Strauss's *Salome* against the background of the opera history, as well as the importance of this aspect for the 20th century opera.

Conclusions: a) the narrative of Wilde's play evolves on the basis of elaborated architectonics, employing the multifold system of repetitions. In general, such development resembles the vector of a spiral, in which cyclicity is an essential cause for the accumulation of tension. Notwithstanding the repetitions, the unfolding of artistic time corresponds to the actual one;

b) Strauss has captured the logic of the literary text, but has not recreated it in music literally. Following the principle of "breaking cyclicity" (a spiral), he, by means of the leitmotif system, significantly augments the principle of spiral vectors. Along with the crucial monologues, the orchestral interludes and Salome's Dance were endowed with particular importance. The genre of *Salome* was even interpreted as a mystery play, which, of course, is an exaggeration, but still an illustrative one. It is rather an anti-mystery, a parody of mystery, the most skillful Art nouveau play with the ancient mystery prototypes, including the play with cyclic time;

c) the essence of Strauss's discovery is the complete identification of narrative and architectonics of the musical form in the same way that they are identified in the literary source. It has initiated the further emancipation of musical architectonics in the works by Berg, Zimmermann, and Stockhausen.

**Keywords:** O. Wilde, R. Strauss, *Salome*, music dramaturgy, cyclicity, narrative, architectonics





**ИВАНОВ Арсений Иванович**  
*аспирант II года обучения,  
кафедра аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Arseny IVANOV**  
*2d year Postgraduate Student, Ana-  
lytical Musicology Department  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*

## **СОНАТНЫЙ ЦИКЛ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ЛЕКСИКОГРАФИИ XVIII–XIX ВЕКА**

Доклад посвящен теоретическим представлениям о жанре сонаты и строении сонатного цикла в XVIII–XIX веках. Автором рассматриваются вопросы терминологии, эстетические и структурные особенности жанра, оказавшиеся в центре внимания музыкальных теоретиков и практиков того времени.

Понимание специфики сонатного жанра существенно эволюционировало. Если в начале XVIII века он рассматривался как ряд разнохарактерных пьес (Вальтер, Руссо, Зюльцер), то в 20-х годах XIX века — как важнейшая форма, включающая в себя «все остальные жанры» и служащая «образцом почти для всех инструментальных и даже некоторых вокальных сочинений» (Рейха). Именно с этого времени теоретики (в т.ч. Маркс, Рима́н) начинают видеть в сонате цикл с относительно закрепленной последовательностью частей и их строением.

В представлениях начала XVIII века (Броссар, Вальтер, Руссо) соната мало чем отличалась от других полиаффектных инструментальных жанров (термин Ю.С. Бочарова), смыкаясь с фантазией, концертом, дивертисментом, симфонией и проч. Попытки обособить ее от других циклических композиций осуществляются Зюльцером, подчеркнувшим специфическую способность сонаты выражать чувства, и Кохом, одним из первых указавшим на внутреннее единство сонатного цикла как на самобытную черту. Тем не менее проблема близости другим жанрам продолжала оставаться актуальной. Так, сравнение с фантазией и монодрамой поставило сонату в ряд сочинений, способных воплотить явный или скрытый сюжет (Шиллинг). Лишь к концу столетия появились первые замечания о принадлежности жанра к сфере «абстрактной», чистой музыки (Перри, статья в первой редакции словаря Гроува).

В своих характеристиках сонаты музыкальные теоретики и лексикографы стремились отразить реальную композиторскую практику, меняющийся облик жанра, а также собственные эстетические взгляды на него.

**Ключевые слова:** соната, клави́рная музыка, Броссар, Зюльцер, Кох, Рима́н, Маркс, Перри

## **THE SONATA CYCLE ACROSS THE PRISM OF MUSICAL THEORY AND LEXICOGRAPHY OF THE XVIII–XIX CENTURIES**

The report is devoted to theoretical ideas about the genre of sonata and the structure of the sonata cycle in the XVIII–XIX centuries. The author examines issues of terminology as well as aesthetic and structural features of the genre, which were in the spotlight of music theorists and practitioners of that time.



Understanding the specifics of the sonata genre has evolved significantly. While in the beginning of the XVIII century it was considered as a series of diverse pieces (Walter, Rousseau, Sulzer), in the 20s of the XIX century it was considered the most important form including “all other genres” and serving as “a model for almost all instrumental and even some vocal compositions” (Reicha). From that very time theorists (including Marx, Riemann) start considering sonata a cycle with a certain sequence of movements and structure.

In the beginning of the XVIII century (Brossard, Walter, Rousseau) sonata was considered little differing from other polyaffect instrumental genres (the term of Y. Bocharov), merging with fantasy, concert, divertimento, symphony, etc. Attempts to separate it from other cyclic compositions were made by Sulzer who emphasized the sonata’s specific ability to express feelings, and Koch who was one of the first to point out the inner unity of the sonata cycle as its distinctive feature. Nevertheless, the problem of proximity to other genres continued to be relevant. Thus, comparison with fantasy and monodrama put sonata in a series of compositions capable of embodying an explicit or hidden plot (Schilling). It was only by the end of the century when the first remarks appeared considering the genre to belong to the sphere of “abstract”, pure music (Perry, article in the 1st edition of Grove Dictionary).

In their characteristics of sonata music theorists and lexicographers sought to reflect the real composer's practice, the changing appearance of the genre, as well as their own aesthetic views on it.

**Keywords:** Sonata, Clavier music, Zulzer, Brossard, Koch, Riemann, Marks, Parry

**КАТУНЯН Маргарита Ивановна**

*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки,  
Московская государственная  
консерватория имени П.И. Чайковского,  
Москва*



**Margarita KATUNYAN**

*PhD,  
Associate Professor,  
Music Theory Department,  
Moscow State Tchaikovsky  
Conservatory, Moscow*

## **ОБРАЗ АРХИТЕКТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМАХ РУБЕЖА XVI–XVII ВЕКОВ**

Развитие музыкальных форм на рубеже XVI–XVII столетий протекало под знаком постепенного преодоления зависимости музыкальной композиции от текстового синтаксиса и зарождения иных принципов формообразования. Новизна этой тенденции заключалась отнюдь не в прямом отказе от текстовой основы, но в привнесении в форму элементов, не зависящих от текста, дополнительных факторов структурирования, нарушающих текстовый принцип и обнаруживающих другие источники влияния на образ музыки.

К таким факторам преобразования форм относятся реприза и рефрен, или ритурнель, внедренные в тексто-музыкальные формы. Если средневековый мотет можно сравнить со свитком, когда музыка идет вслед за непрерывно развертывающимся текстом и заканчивается там, где кончается текст, то репризный мотет и рефранный мотет предстают в виде круга. Закольцованность означает завершенность. Круг, как идеальный образ бытия, универсум, олицетворяет образ бытия как нечто целостное. Он символизировал всеобъемлющую полноту, а также всеобщую взаимосвязь и гар-



монию. В музыке символ и структура круга появились позднее, чем в архитектуре и живописи. Строчение репризных форм вызывает прямые аналогии с произведениями живописи и архитектуры эпохи Ренессанса. На образе круга основаны композиции полотен Мантеньи, Перуджино, Боттичелли, Рафаэля, а также архитектурные сооружения Возрождения, например, Браманте.

Идея многократной рефренной повторности, алгоритм регулярного чередования реплик или действия заимствована из церковного обряда, а также от обрядовых игр. Перенос принципов обряда, игры на дистанцию от слушателя, на сцену в результате образует в музыке новое — нечто, сообщающее ей образ *фронтального предстояния* перед слушателями (так рождается ситуация концерта). Репрезентативность, визуальность, пространственность, целое, организованное ритмически, напрямую отсылают к образу архитектуры.

В докладе предполагается показать сходство принципов структурирования материала и формы в визуальных, пластических искусствах и в музыке — в пространстве и во времени.

**Ключевые слова:** музыка рубежа XVI–XVII вв., архитектура, «рефренный моет», образ круга, реприза, рефрен, ригурнель, Ренессанс

## THE IMAGE OF ARCHITECTURE IN MUSICAL FORMS AT THE TURN OF THE 16TH–17TH CENTURIES

The development of musical forms at the turn of the 16th–17th centuries proceeded under the sign of a gradual overcoming of the dependence of musical composition on textual syntax and the emergence of other principles of formation. The novelty of this trend was by no means a direct rejection of the textual basis, but the introduction into the textual-musical concept of the form of elements that do not depend on the text, additional structuring factors that violate the textual principle and reveal other sources of influence on the image of music.

Such factors of transformation of forms include reprise and refrain, or ritornello, introduced into text-musical forms. If a medieval motet can be figuratively represented as a scroll, that is, music following a continuously unfolding text and ending where the text ends, then a reprise motet and a refrain motet appear as a circle. Circularity means completeness. The circle personifies the image of being as something integral. It symbolized comprehensive completeness, as well as universal interconnection and harmony. The circle as an ideal image of being, the universe.

The circle as a symbol and structure in music appeared later than in architecture and painting. The structure of the reprise forms evokes direct analogies with the works of painting and architecture of the Renaissance. The image of the circle is based on the compositions of paintings by Andrea Mantegna, Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Raffaello Santi, as well as in the architecture of the Renaissance, for example, Donato Bramante.

The idea of multiple refrain repetition, the algorithm of regular alternation of remarks or actions is borrowed from the church rite, as well as from ritual games. The transfer of the principles of the rite, of playing at a distance from the listener, to the stage, as a result, forms a new thing in music - something that gives it the image of a frontal presence in front of the audience (this is how the situation of a concert is born). Representation, visuality, spatiality, the whole, organized rhythmically, directly refer to the image of architecture.



The report is supposed to show the similarity of the principles of structuring material and form in visual, plastic arts and music - in space and time.

**Keywords:** music of the turn of the 16th–17th centuries, architecture, “refrain motet”, image of a circle, reprise, refrain, ritornello, Renaissance

**Клепова Анна Викторовна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры аналитического  
музыкознания, Российская академия  
музыки имени Гнесиных,  
Москва



**Anna Klepova,**  
PhD,  
Associate Professor,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessin Russian Academy of Music,  
Moscow

### «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» ЯННИСА КСЕНАКИСА: «ЖИЗНЬ» САУНДТРЕКОВ ВНЕ ФИЛЬМА

Я. Ксенакис известен как автор инструментальных, хоровых, электроакустических сочинений, теоретик, общественный деятель с самобытным видением мира. Жанры прикладной музыки не занимают в его творчестве заметного места. Он создал звуковое оформление к нескольким документальным и одной анимационной (*Formes rouges*, 1960) картинам. Документальные фильмы знакомят зрителей с экспонатами выставок, проходивших в конце 50-х — начале 60-х годов в Париже. В фильме Э. Фульчиньони *Orient-Occident* (1960) показана коллекция В. Елисеева, выставленная в Музее Чернуски. Она состояла из древних статуй и различных предметов Ирана, Греции, Египта, Индии, Китая. Фильм *Neg-Ale* (1961) П. Кассовица демонстрировал объекты оп-арта современного художника В. Вазарели, экспонировавшиеся в галерее Д. Рене.

В докладе сравниваются *Orient-Occident* и *Formes rouges* с позиции роли музыки в создании цельного художественного образа фильма. Визуальный ряд обеих картин строится сходным образом: показ статичных объектов с разных ракурсов. Контрапункт звукового и визуального планов большей частью контрастен. Однако в *Orient-Occident* композитор не избегает изобразительности, создавая как бы внутрикадровую музыку. В обеих картинах звук используется для объединения визуальных фрагментов, лишь в нескольких эпизодах он подчиняется смене кадров. В *Formes rouges* аудио-пласт представляет собой одноголосную линию чередующихся тембров: тянущиеся звуки, тремоло и трели пикколо, виолончели, валторны, прерываемые продолжительными соло малого барабана. *Orient-Occident* создан из звуковых объектов библиотеки П. Шеффера: записанных звуков трения картонных трубок, буддийского гонга, альпийского рога, дыхания, выстрелов, экзотических мелких ударных инструментов, колоколов и т.д. С их помощью композитор создавал сложные «полифонические комплексы». В официальный список сочинений Я. Ксенакис включил лишь эту работу. Таким образом, более связанная с визуальным пластом композиция стала самостоятельным программным сочинением, в то время как контрастный к видеоряду звуковой контрапункт в *Formes rouges* не смог существовать вне фильма. Это объяснимо статичностью, протяженностью и абстрактностью его построений, что при отсутствии визуального ряда не получает эстетического наполнения.



**Ключевые слова:** Яннис Ксенакис, сандтрек, *Formes rouges*, *Orient-Occident*, *Neg-Ale*

### “PICTURES AT AN EXHIBITION” BY IANNIS XENAKIS: THE LIFE OF SOUNDTRACKS BEYOND THE FILM

Iannis Xenakis is known as the author of instrumental, choral, and electroacoustic compositions, a theorist, and a public figure with an original world view. He never saw functional music as a priority and created sound design only for a few documentaries and one animated film (*Formes rouges*, 1960). The documentaries feature exhibits from Parisian exhibitions of the late 1950s and early 1960s. For example, *Orient-Occident* (1960) by E. Fulchignoni showcases V. Eliseev’s collection exhibited at the Musée Cernuschi. The collection includes ancient statues and artifacts from Iran, Greece, Egypt, India, and China. *Neg-Ale* (1961) by P. Kassovitz demonstrates artworks by the contemporary artist V. Vasarely from the Denise René Gallery. The paper compares the soundtracks to *Orient-Occident* and *Formes rouges* and discusses their contribution to the imagery of the films. Both films have similar patterns in the way they construct the visual imagery—static artworks shown from different angles, while the counterpoint between sound and the visuals is mostly contrasting. The soundtrack to *Orient-Occident* is not devoid of figurativeness as the composer introduces what might be referred to as foreground music. Both films use sound to bind together visual fragments and the cases when music is dependent on the change of scenes are rare. The soundtrack to *Formes rouges* is a monophonic line of alternating timbres: extended sounds, tremolo and piccolo trillo, cellos and French horns interrupted by long solos of a snare drum. *Orient-Occident* embraces a set of sound objects from P. Schaeffer’s library: recorded sounds of shuffling cardboard tubes, a Buddhist gong, an Alpine horn, breathing, gunshots, exotic small percussion instruments, bells, etc. All these were used to create elaborate “polyphonic complexes”. *Orient-Occident* was the only work Xenakis included in his official list of compositions. Thus, a composition inherent to the visual language of the film became an independent work of program music, while the contrasting counterpoint in *Formes rouges* could not exist beyond the boundaries of the film. The reason is the static, abstract and extended nature of its constructs which lose their aesthetic value if taken away from the visual structure of the film.

**Keywords:** Iannis Xenakis, soundtrack, *Formes rouges*, *Orient-Occident*, *Neg-Ale*

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



**Irina KOPOSOVA**  
PhD,  
Associate Professor,  
Head of Music Theory  
and Composition Department,  
Petrozavodsk State Glazunov Con-  
servatoire, Petrozavodsk

### К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ ЯНА СИБЕЛИУСА

Седьмая симфония Яна Сибелиуса (1924) — сочинение уникальное по разным параметрам. В творчестве композитора оно ознаменовало итог исканий в симфониче-





ском жанре. В истории европейской культуры этот опус стал первым примером одночастной трактовки жанра. Но главное — симфония имеет тип композиционного строения и развертывания материала, который опередил свое время и имеет параллели с континуальным типом формообразования, получившим доминирование в музыке последней трети XX века. Причина этого кроется в мотивной технике, развиваемой Сибелиусом в своем творчестве.

Как известно, композитор уделял особое внимание внутренней связи всего тематического материала (эту идею он высказал в знаменитой беседе с Густавом Малером). Строение его композиций кроме внешнего плана, в той или иной степени соответствующего известным формам, имеет внутренний слой, связанный с преобразованием ограниченного числа мотивов. Подобное строение ярче всего выражено в поздних сочинениях — Седьмой симфонии и симфонической поэме «Тапиола» — и имеет некоторые аналогии со структурой серийных композиций.

В докладе суммируются взгляды на разные слои композиционной структуры Седьмой симфонии, существующие в исследовательской литературе, а кроме того, детали их организации уточняются с опорой на современный терминологический аппарат. Форма сочинения трактуется как свободная (по Т. Кюрегян) с элементами континуально-волнового типа процессуальности (по В. Задерацкому).

**Ключевые слова:** Ян Сибелиус, Седьмая симфония, одночастная симфония, композиционная структура, континуально-волновой тип процессуальности

## ON THE QUESTION OF THE COMPOSITIONAL INDIVIDUALITY OF THE SEVENTH SYMPHONY BY JAN SIBELIUS

The Seventh Symphony by Jan Sibelius (1924) is a unique composition for various reasons. Firstly, for the composer, it marked the end of his search in the symphonic genre. Secondly, this opus became the first example of a one-part interpretation of the genre in the history of European culture. But the main thing is that the symphony has a type of compositional structure that was ahead of its time and has parallels with the continuous type of shaping characteristic of the last third of the twentieth century. The reason for this lies in the motivic technique developed by Sibelius in his work.

As you know, in his compositions, the composer paid special attention to the internal connection of all thematic material (he expressed this idea in a famous conversation with Gustav Mahler). The structure of his compositions, in addition to the external plan, more or less corresponding to the known forms, has an inner layer associated with the transformation of a limited number of motifs. This structure is most clearly expressed in the later compositions — the Seventh Symphony and the symphonic poem *Tapiola* — and has some analogies with the structure of serial compositions.

The report summarizes the views on the different layers of the compositional structure of the Seventh Symphony that exist in the research literature. The details of their organization are being clarified based on modern terminology. The form of the composition is interpreted as free (according to Tatyana Kyuregyan) with elements of continuous wave formation (according to Vsevolod Zaderatsky).

**Keywords:** Jan Sibelius, Seventh Symphony, one-part symphony, compositional structure, continuum-wave type of processality



**КРОМ Анна Евгеньевна**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки,  
Нижегородская государственная  
консерватория имени М.И. Глинки,  
Нижний Новгород



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

## **«ПОЛЕ ПЕРЕСЕЧЬ» ДЭВИДА ЛЭНГА: ОТ РЕПЕТИТИВНОЙ ТЕХНИКИ К РЕПЕТИТИВНОЙ ОПЕРЕ**

Дэвид Лэнг (1957) — современный американский композитор, участник содружества «Стук по консервным банкам», автор нескольких успешных камерных опер. Репетитивность в театральных работах Лэнга выступает в роли каркаса, на основе которого произрастает звуковой материал различной стилевой природы.

В опере «Поле пересечь» (2002) композитор проводит идею остинатности на разных уровнях: драматургическом, вербальном и музыкальном. В основу сюжета лег «минималистский» по масштабам одностраничный рассказ американского писателя XIX века Амброза Бирса, в котором плантатор Уильямсон среди бела дня отправляется на другой конец поля и исчезает на глазах изумленных людей. В опере семь картин: в либретто Мака Веллмана персонажи бесконечно комментируют не только неожиданную пропажу героя, но и слова друг друга, «варьировано» пересказывая один и тот же материал. Таким образом, репетитивное начало отчетливо проявляет себя на уровне драматургии. Репетитивность также заложена в тексте либретто посредством многочисленных повторов отдельных слогов, слов и фраз.

Инструментальная партия струнного квартета строится как цикл вариаций на тему вступительного паттерна, основанного на интонациях риторических фигур *catapasis* и *circulatio*. Гаммообразное нисходящее движение и непрерывное вращение по кругу отражают идею бесконечного обсуждения единственного события — драматического исчезновения мистера Уильямсона. Лэнг активно обращается к репетитивным приемам своих старших современников Филипа Гласса (линейный процесс сложения и вычитания) и Стива Райха (репетитивные полифонические приемы), апеллирует к числовой символике.

Принцип остинатности в драматургическом, вербальном и музыкальном пластах партитуры оперы «Поле пересечь» позволяет говорить о репетитивном минимализме как общем стилевом знаменателе, интегрирующем различные по своей природе компоненты в единое целое. Опера в аспекте всеобъемлющей репетитивности в музыковедческой исследовательской литературе не рассматривалась.

**Ключевые слова:** Дэвид Лэнг, репетитивная техника, опера «Поле пересечь», паттерн, американский музыкальный минимализм

## **THE DIFFICULTY OF CROSSING A FIELD BY DAVID LANG: FROM REPETITIVE TECHNIQUE TO REPETITIVE OPERA**

David Lang (1957) is a contemporary American composer, a member of the “Bang on a Can” community, the author of several successful chamber operas. Repetitive technique in



Lang's theatrical works acts as a framework on the basis of which sound material of various stylistic nature grows. In the opera *The Difficulty of Crossing a Field* (2002), the composer carries out the idea of ostinato at different levels: dramaturgy, verbal and musical.

The plot is based on a “minimalist” one-page story by the 19th-century American writer Ambrose Bierce, in which the planter Williamson travels to the other end of the field in broad daylight and disappears in front of astonished people. There are seven scenes in the opera: in libretto of Mac Wellman the characters endlessly comment not only on the unexpected loss of the hero, but also on each other's words, “variedly” retelling the same material. Thus, the repetitive technique beginning clearly manifests itself at the level of dramaturgy. Repetitive technique is also embedded in the text of the libretto through numerous repetitions of individual syllables, words and phrases.

The instrumental part of the string quartet is built as a cycle of variations on the theme of the opening pattern, based on the intonations of catabasis and circulatio rhetorical figures. The gamma-like downward movement and continuous rotation in a circle reflect the idea of endless discussion of a single event - the dramatic disappearance of Mr. Williamson. Lang actively refers to the repetitive techniques of his older contemporaries Philip Glass (linear additive and subtractive processes) and Steve Reich (repetitive polyphonic techniques), appeals to numerical symbolism.

The principle of ostinato in the dramaturgy, verbal and musical layers of the score of the opera *The Difficulty of Crossing a Field* allows us to speak of repetitive minimalism as a common stylistic denominator, integrating components of different nature into a single whole. The opera in terms of universal repetitive principles was not considered in musicological research literature

**Keywords:** David Lang, repetitive technique, opera *The Difficulty of Crossing a Field*, pattern, American minimal music.

**ЛАВРОВА Светлана Витальевна**

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



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

## ЗВУКОВОЙ ОБЪЕКТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XXI ВЕКА В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ

В современной композиторской практике понятие «звуковой объект» постепенно вытесняет прежние определения музыкального материала. Свойства звукового объекта многоаспектны и многообразны, равно как и семантические особенности: это лабиринт, в котором сходятся и расходятся множество импульсов. Термин был предложен Пьером Шеффером (1910–1995), изобретателем конкретной музыки. Ее структурной единицей становится именно «звуковой объект», основу которого составляют перцептивные качества. Определение «конкретной музыки» демонстрирует независимость от звуковых абстракций в использовании звуковых объектов, заимствованных из окружающей реальности. Смысл звукового объекта возникает в контексте отчуждения акустического события от порождающего его источника и от физического



акта. Заполнение существующих «лакун» между основами музыкальной акустики и собственно композиторской практикой оказывается движущим стимулом концепции Шеффера.

Для новой музыки второй половины XX века определяющим становится звукопорождающий физический фактор, в тесной связи с которым сосуществует звуковой объект. Для Хельмута Лахенмана первична энергия исполнительского жеста. В тоже время, редуцированное слушание Шеффера, предполагающее «отрешенность» от исполнительских средств в пользу синтеза различных источников, получает свой вектор развития в конкуренции между видимым и слышимым. Таково, например, творчество композитора Петера Аблингера, трансформирующее представления о реальности. Его звуковой объект — это шум, представленный вне какой-либо символики, который более не является синонимом хаоса или энтропии. Этот срез реальности транслируется через особую музыкальную оптику и преобразуется до неузнаваемости.

В центре доклада — ключевое понятие современного композиторского творчества — «звуковой объект» и взаимоисключающие принципы: редуцированное слушание или же звуковое восприятие в перспективе, которые становятся отправными точками развития звукового объекта в пространстве между визуальным и акустическим.

**Ключевые слова:** звуковой объект, техника композиции, слуховое восприятие, редуцированное слушание

## **SOUND OBJECT IN THE MUSICAL COMPOSITION OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY IN THEORY AND PRACTICE**

In modern composing practice, the concept of “sound object” is gradually replacing the previous definitions of musical material. The properties of the sound object are multifaceted and diverse, as are the semantic features: it is a labyrinth in which many attacks and impulses converge and diverge. The term was proposed by Pierre Schaeffer (1910–1995), the inventor of concrete music, the structural unit of which is precisely the “sound object”, the basis of which is perceptual qualities. The definition of “concrete music” demonstrates independence from sound abstractions in the use of specific sound objects borrowed from the surrounding reality. The meaning of the sound object in concrete music arises in the context of the alienation of the acoustic event from the source that generates it and from the physical act. Filling in the existing “lacunae” between the fundamentals of musical acoustics and actual composer's practice turns out to be the driving stimulus for Schaeffer's concept.

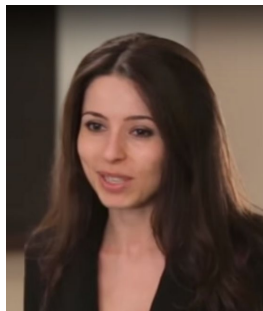
For the new music of the second half of the 20th century, the sound-generating physical factor becomes decisive, in close connection with which the sound object coexists. For Helmut Lachenmann, the energy of a performing gesture is primary. At the same time, Schaeffer's reduced listening, which assumes “detachment” from performing means in favor of a synthesis of various sources, receives its vector of development in competition between the visible and the audible. Such, for example, is the work of the composer Peter Ablinger, which transforms ideas about reality. His sound object is noise, represented without any symbolism, which is no longer synonymous with chaos or entropy. This slice of reality is broadcast through a special musical optics and is transformed beyond recognition.



In the center of the report is the key concept of modern composer creativity - the "sound object" and mutually exclusive principles: reduced listening or sound perception in perspective, which become the starting points for the development of a sound object in the space between visual and acoustic.

**Keywords:** sound object, composition technique, auditory perception, reduced listening

**ЛОГУНОВА Анастасия Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории зарубежной  
музыки, Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова,  
Санкт-Петербург



**Anastasia LOGUNOVA**  
PhD,  
Associate Professor,  
Western Music History Department,  
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory,  
Saint Petersburg

### «СИМОН БОККАНЕГРА»: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПЕРВОГО ФИНАЛА

Одна из сквозных тем мировой вердианы — авторские редакции опер. А.К. Кенигсберг различает три основных типа редактирования у Верди: сочинение дополнительных номеров или сцен для новой постановки; адаптация написанной музыки к другому либретто; стилистические изменения одновременно с созданием новой, драматургически важной сцены. Третий путь наиболее интересен в плане эволюции взглядов Верди-драматурга. Показательным в этом смысле становится сравнение сцен, выполняющих сходную функцию, например, финалов, в двух редакциях, с концентрацией на проблеме взаимосвязи сюжета со структурными закономерностями.

Особенное место в этом отношении принадлежит «Симону Бокканегре». Между двумя версиями оперы пролегла дистанция в четверть века, самая продолжительная в творчестве Верди. При этом разделяющие редакции 1860–70-е годы стали временем «перевооружения», принесшим новаторские партитуры «Дона Карлоса» и «Аиды». Важно и то, что редактирование «Симона Бокканегры» стало первой крупной совместной работой Верди и Арриго Бойто.

Предложение Джулио Рикорди возобновить в La Scala оперу 1857 года было встречено композитором без энтузиазма. Принявшись все же за работу, Верди намеревался найти новый сюжетный поворот для оживления финала I акта, полагая, что это потребует лишь незначительных изменений. В результате обсуждения у Верди и Бойто родилась идея показать в опере заседание Сената, что потребовало радикальных преобразований. Финал, изначально построенный в соответствии с правилами *la solita forma*, был полностью пересмотрен, в том числе в отношении структурных закономерностей. Однако даже в этой новаторской сцене Верди не прощается с определенными атрибутами типовой структуры. Парадоксальна органичность сочетания традиции и новаторства в музыкальном воплощении сюжета сцены в Сенате, ставшей одной из вершин совместного творчества выдающихся музыкантов и драматургов.

**Ключевые слова:** Верди, Бойто, опера, «Симон Бокканегра», либретто, *la solita forma*, центральный финал





## **SIMON BOCCANEGRA: TRANSFORMATION OF THE FINALE PRIMO**

Revised versions of operas by Giuseppe Verdi is one of the constant subjects both in Russian and foreign musicology. Alla Kenigsberg divided Verdi's revisions into three groups: composing extra pieces for new staging, adapting music score for new libretto with new title, stylistic changing together with creation new dramaturgical important scene. The third type of revising is the most interesting regarding Verdi's musical dramaturgy evolution. Particular interest is comparison of certain functionally equal scenes, for example, finales, in two versions of the same opera, in the aspect of relationship between the plot and structural organization of the scena.

Special place in authorized versions of Verdi's operas is occupied to *Simon Boccanegra*. Firstly, two versions are divided by a distance of almost a quarter of a century, the longest in Verdi's carrier. This distance is especially important in the reason that 1860–1870-th became the time of the most radical stylistic changing, the period which brought such operas as *Don Carlos* and *Aida*. Secondly, the revision of *Simon Boccanegra* became the first Verdi's collaboration with Arrigo Boito.

Giulio Ricordi's offer to revise the 1857 opera at La Scala in 1881 didn't recall Verdi's enthusiasm. By the way Verdi took this work intending to refresh the plot in the first act finale, supposing to restrict the work by several little changes. In the course of the discussion was arose new idea that evoke the radical changes so the first final became completely new scena. The finale primo, originally constructed in accordance with traditional la solita forma including stretta, was completely revised, and this revision concerned structural organization of this finale. Meanwhile in this innovative scena Verdi doesn't discard some attributes of la solita forma. This union of innovation and tradition in musical creation of the Senate scena is amazing, marking one of the highest achievement of Verdi and Boito ingenious co-operating.

**Keywords:** Verdi, Boito, opera, *Simon Boccanegra*, libretto, la solita forma, finale centrale

**ЛУКЪЯНОВ Антон Валерьевич**  
кандидат искусствоведения,  
композитор, преподаватель кафедры  
инструментовки и чтения партитур,  
Военный институт (военных  
дирижеров) Военного университета  
имени князя Александра Невского,  
Москва



**Anton LUKYANOV**  
PhD,  
composer, Senior Lecturer,  
Department of Instrumentation and  
Score Reading, Military Institute  
(military conductors) Prince  
Alexander Nevsky,  
Military University, Moscow

## **РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА: ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВАРИАНТОВ**

Создание варианта сочинения, связанное с переосмыслением соотношения уже имеющихся в нем компонентов, а также с привнесением дополнительных, является одной из форм творческого процесса. Наличие подобного рода документов в раннем творчестве Д.Д. Шостаковича в определенной мере компенсирует сравнительно небольшое число черновых автографов этого периода. Формирование вариантов у композитора проявляется в трансформации композиционного строения, в измене-



нии деталей музыкальной ткани звуковысотного, темпового и динамического плана, а также в переложении фортепианных произведений для оркестра.

Так, можно наблюдать расширение целого раздела в Прелюде G-dur — варианте пьесы «Багатель», или более тонкое, точечное, добавление / изъятие отдельных тактов в вариантах Прелюдии № 1 ор. 2. Локальная смена ладового наклона отличается пьесу «Меланхолия» — вариант пьесы «Тоска» (О.Г. Дигонская). Раннее формирование оркестрового мышления композитора демонстрирует инструментовка трех прелюдий ор. 2 (№№ 2, 4, 5). Кроме того, многие варианты возникли при написании музыки к постановке пьесы В.В. Маяковского «Клоп» — это и законченные оркестровые изложения отдельных номеров, и «перенос» фактически готового невожатого музыкального материала («Сцена свадьбы») в Увертюру к опере Эрвина Дресселя «Бедный Колумб».

Причиной написания вариантов самых первых опусов становится в первую очередь творческое и профессиональное совершенствование — стремление к расширению форм и звукового пространства. Не единично использование конкретных сочинений и в качестве подарка. Позднее же, вероятнее всего, варианты формировались в связи с требованиями режиссера и / или вследствие разных составов задействованных в театральных постановках оркестров. Тем не менее, ни в одном из изученных случаев, несмотря на разную степень выраженности корректировки и преобразования, не происходит радикальной образной и структурной трансформации сочинений, что говорит об устойчивости исходных авторских представлений о них. Знакомство с вариантами произведений важно как при исследовании психологии творческого процесса, так и при разработке исполнительской трактовки.

**Ключевые слова:** Шостакович, творческий процесс, варианты, инструментовка, оркестр, автографы, прелюдии

## EARLY WORKS BY DMITRI SHOSTAKOVICH: AN INSIGHT INTO THE CREATIVE PROCESS THROUGH VERSIONS OF MUSICAL WORKS

One of the forms of the creative process is the redevelopment of a composition through rethinking the balance of its components or adding new ones. Some evidence for this form of creativity is found in early works by Dmitri Shostakovich. This, however, is offset by a relatively low number of draft manuscripts related to the same period. Shostakovich creates musical versions of his works by transforming their composition, introducing changes into their pitch, tempo and dynamics or making orchestral arrangements of piano music.

Thus, Prelude in G-dur, a variation of *Bagatelle*, sees an extension of the whole section, while Prelude No. 1, Op. 2 undergoes a more subtle and selective addition/removal of certain bars. A local change in mode is seen in *Melancholy*, a variant of the *Nostalgia* piece (O.G. Digonskaya). Shostakovich developed orchestral thinking quite early as is seen in the instrumentation of the three preludes from Op. 2, Nos. 2, 4, 5. In addition, many variations appeared when writing music for the production of Vladimir Mayakovsky's *The Bedbug*. They include complete orchestral arrangements of certain pieces and the use of completely ready yet redundant musical material, e.g., the *Wedding Scene* in the Overture to Erwin Dressel's opera *Armer Columbus*.

By and large, Shostakovich produced versions of his early works due to his continuous creative and professional development, i.e., a desire to expand musical forms and the

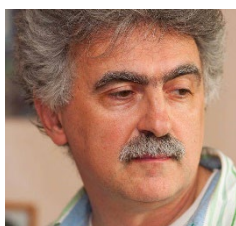


sound space. It was also not uncommon to use certain compositions as a gift. Later, versions appeared to meet the demands of directors and/or various orchestras assembled for a specific production. None of the cases analyzed in this paper, however, was subjected to a radical figurative and/or structural transformation. Transformations were found to be only limited to a varying degree of adjustment. This indicates that Shostakovich did not tend to alter the initial concept of his works. To conclude, investigation of musical versions is crucial for research in the psychology of creativity and the development of performance interpretations.

**Keywords:** Shostakovich, creative process, variants, instrumentation, orchestra, autographs, preludes

**ЛУЦКЕР Павел Валерьевич**

*доктор искусствоведения,  
профессор кафедры аналитического  
музыкознания, Российская академия  
имени Гнесиных, ведущий научный  
сотрудник, сектор классического ис-  
кусства Запада, Государственный  
институт искусствознания,  
Москва*



**Pavel LUTZKER**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Leading Researcher,  
Sector of Classical Art of the West,  
State Institute of Art History,  
Moscow*

## **СМЫСЛОВЫЕ И ТЕМАТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В КОМИЧЕСКИХ АРИЯХ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА**

Формирования сонатных композиционных принципов в итальянской опере с 1720-х годов уже было предметом обсуждения. Цель настоящего доклада — обратить внимание на некоторые необычные композиционные и тематические решения в трактовке сонатных форм в ариях. Они встречаются довольно редко, однако могут служить индикатором осознания большой гибкости и потенциальной логической сложности, присущей сонатным структурам. Самыми распространенными и типовыми можно считать такие композиции, в которых образное противопоставление двух экспозиционных зон, ясно выраженное в тематическом контрасте главной и побочной партий, обусловлено противопоставлением в тексте. Наряду с этим имеются, пусть и редкие примеры, когда такая музыкально-тематическая оппозиция возникает вне прямой связи с текстом, или, более того, вопреки тексту, т.е. в момент его повтора. Ранние примеры такого рода отмечаются в отдельных ариях из интермеццо и комических опер Дж.Б. Перголези. К началу 1750-х гг. отдельные случаи обнаруживаются в комической опере «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» (пастиччо, 1749), а также в операх буффа Б. Галуппи. Анализ двух из них — *Mi fanno ridere* из оперы «Лунный мир» (1750) и *Al bello delle femine* из «Мира наизусть, или Под властью женщин» (1750) — позволяет детально рассмотреть тематические и смысловые трансформации, которые становятся следствием такой необычной трактовки сонатной формы в ее взаимодействии с текстом.

**Ключевые слова:** опера XVIII века, комические арии, сонатная форма в ариях, музыка и слово



## SEMANTIC AND THEMATIC TRANSFORMATIONS IN COMIC ARIAS IN THE MIDDLE OF THE 18TH CENTURY

The formation of sonata compositional principles in Italian opera from the 1720s was already a subject of discussion. The purpose of this report is to draw attention to some unusual compositional and thematic solutions in the interpretation of sonata forms in arias. Although they are quite rare, they can serve as an indicator of the great flexibility and potential logical complexity inherent in sonata structures. The most common and typical compositions can be considered those in which the figurative opposition of two exposition zones, clearly expressed in the thematic contrast of the main and secondary parts, is due to the opposition in the text. Along with this, there are examples, albeit rare, when such a musical thematic opposition arises outside of direct connection with the text, or, moreover, contrary to the text, i.e. at the time of the repetition of this text. Early examples of this kind are noted in individual arias from the intermezzo and comic operas by G.B. Pergolesi. By the beginning of the 1750s individual cases are noted in the comic opera *Bertoldo, Bertoldino and Cacasenno* (pasticcio, 1749), as well as in the buffa operas by V. Galuppi. An analysis of two of them – “Mi fanno ridere” from the opera *Il mondo della luna* (1750) and “Al bello delle femine” from *Il mondo alla roversa, o sia Le donne che comandano* (1750) - allows us to examine in detail the thematic and semantic transformations that result from such an unusual interpretation of the sonata form in its interaction with the text.

**Keywords:** 18th century opera, comic arias, sonata form in arias, music and word

**ЛЫЖОВ Григорий Иванович**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки,  
Московская государственная  
консерватория  
имени П.И. Чайковского, Москва



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

## ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИОННОГО ЕДИНСТВА В БОЛЬШИХ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПСАЛМОВЫХ ЦИКЛАХ XVI–XVII ВВ.

Во второй половине XVI века складывается традиция создания большого полифонического псалмового цикла, основу которой, по всей видимости, заложил Орландо ди Лассо своими «Покаянными псалмами» (ок. 1560). Вслед за ним последовали Александр Утендаль, Клод Лежен, Генрих Шютц и другие авторы. Большие псалмовые циклы как особая жанровая разновидность еще не получили должного внимания в отечественном музыкознании. В свое время они существовали наряду с другой ветвью многоголосного псалмопения (характерной для протестантской культуры, но не только) — «метрической псалтирю». В рамках «метрической псалтири» вся библейская книга была изложена стихотворно в переводе на европейские языки и распевалась преимущественно силлабически, что делало ее простой и доступной для исполнения без необходимости привлекать профессиональных певчих. В отличие от нее для больших псалмовых циклов характерно преобладание имитационного стиля письма, часто весьма виртуозного, и авторские решения композиции, которая из сборника, таким образом, превращается в цикл. Циклы названных авторов индивидуальны с точки зрения выбора псалмов, ладовой структуры и других параметров об-



щей архитектоники (например, способов внутренней организации частей, применения и распределения *canto fermo*). Это делает большие полифонические псалмовые циклы XVI–XVII вв. специфическим жанровым феноменом конца Ренессанса и начала барокко, когда индивидуальное рождается как выдающееся по своим качествам выполнение общей нормы.

**Ключевые слова:** большие псалмовые циклы, ладовая система Ренессанса, *cantus firmus*

## THE PROBLEM OF COMPOSITIONAL UNITY IN LARGE POLYPHONIC PSALM CYCLES OF THE SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURIES

In the second half of the 16th century a tradition of the great polyphonic psalm cycle developed, the basis of which seems to have been laid by Orlando di Lasso with his Penitential Psalms (c. 1560). He was followed by Alexander Utendal, Claude Le Jeune, Heinrich Schütz, and other authors. The great psalm cycles as a special genre variety have not yet received the attention they deserve in Russian musicology. They existed along with another branch of polyphonic psalmody (typical of Protestant culture, but not only), the “metrical psalter”, which presented the entire biblical book in verse in translation into European languages and was sung mostly in syllabic, which made it easy and accessible to perform without the need to employ professional singers. In contrast, large psalm cycles are characterized by the prevalence of an imitative style of writing, often quite virtuoso, and authorial solutions to the composition, which thus transforms from a collection into a cycle. The cycles of the named authors are individual in terms of their choice of psalms, modal structure, and other parameters of the overall architectonics (e.g., the way the parts are internally organized, the use and distribution of *canto fermo*). This makes the large polyphonic psalm cycles of the 16th–17th centuries a specific genre phenomenon of the late Renaissance and early Baroque, when the individual is born as an outstanding fulfillment of the general norm.

**Keywords:** great psalm cycles, Renaissance modal system, *cantus firmus*

**МАКАРЦЕВА Екатерина Викторовна**  
*старший преподаватель кафедры  
аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Ekaterina Makartseva**  
*Senior Lecturer,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ, «ПЕРЕШАГНУВШЕЕ ЭПОХУ»: ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ Ю.Н. ШИШАКОВА

Доклад посвящен Третьей симфонии для оркестра русских народных инструментов Юрия Николаевича Шишакова (1976), произведению, незаслуженно забытому. Интонационная жесткость, некоторая конструктивность и «вычурность» тематизма, опосредованная фольклорность, обилие полифонических приемов в свое время отпугнули современников, отложив исполнение симфонии почти на четверть века. Выступая, с одной стороны, как продолжатель традиций русской симфонической





школы (симфонии Бородина, Танеева, Глазунова, Чайковского, Прокофьева), обращаясь к традиционным схемам и жанрам (эпико-повествовательный сонатно-симфонический цикл с использованием синтезирующего финала), методам развития (сочетание сонатности и вариационности), образности (колокольность, скоморошечность), Шишаков ставит очень серьезный вопрос об универсальности русских народных инструментов и их адаптации к оркестру симфоническому. Третья симфония оказалась важным шагом на пути к такой универсальности благодаря использованию приемов симфонического оркестра (например, длительные каденционные соло) и симфонизма как принципа (лейтинтонационность, монотематизм). Отсюда и гораздо больший акцент на философской проблематике, чем на изобразительности (в отличие от произведений сюитного жанра): это и размышление о судьбах Родины, ее прошлом и настоящем, и вопросы человеческого бытия. С этой точки зрения нельзя не отметить глубокое влияние модели симфонии и техники письма Шостаковича, проявляющееся не только в аллюзиях к определенным темам, но и в общности образов, идей, драматургии, принципов формообразования и оркестровки. Наконец, одно из интереснейших и важных качеств симфонии — оркестровое письмо. Речь идет не только об обогащении звуковой палитры, поисках новых средств звукописи (одна из интереснейших тембровых находок Шишакова — так называемые «мерцающие звучности»). Мастерское владение оркестром проявляется и в сопоставлении оркестровых групп, и в нахождении баланса солирующих проведений и дублировок, и, самое главное, — в умелом «приспособлении» приемов симфонического оркестра к народному.

**Ключевые слова:** оркестр русских народных инструментов, симфония, русская классическая школа, универсальность, форма, сонатно-симфонический цикл, тематизм, полифония, оркестровое письмо

### **THE WORK THAT “STEPPED OVER” THE EPOCH: THE THIRD SYMPHONY BY YURI N. SHISHAKOV**

The report is devoted to the Third Symphony for the Russian folk instruments orchestra (1976) by Yuri Nikolaevich Shishakov, a work that has been undeservedly forgotten. Intonational rigidity, some constructiveness and “pretentiousness” of thematism, vicarious folklore, an abundance of polyphonic techniques scared off contemporaries at a time, postponing the performance of the symphony for almost a quarter of a century. Speaking, on the one hand, as a successor of the traditions of the Russian symphonic school (symphonies of Borodin, Taneyev, Glazunov, Tchaikovsky, Prokofiev), and referring to traditional schemes and genres (epic-narrative sonata-symphonic cycle using synthesizing finale), development methods (combination of sonata and variation), and imagery (bell-ringing, buffoonery) Shishakov raises a very serious question about the universality of Russian folk instruments and their adaptation to the symphonic orchestra. The Third Symphony proved to be a milestone towards such universality due to the use of techniques of the symphony orchestra (for example, long cadence solos) and symphonism as a principle (leit-intonation, monothematism). Hence the much greater emphasis on philosophical issues than on figurativeness (unlike works of the suite genre): this is a reflection on the fate of the Motherland, its past and present, and questions of human existence. From this point of view, it is impossible to ignore the profound influence of Shostakovich's symphony model and writing technique, manifested not only in allusions to certain topics, but also in the generality of images, ideas, dramaturgy, principles of shaping and orchestration. Finally, one



of the most interesting and important qualities of the symphony is the orchestral writing. It is not just about enriching the sound palette, searching for new recording tools (one of Shishakov's most interesting timbre finds is the so-called "shimmering sonority"). Mastery of the orchestra is expressed in the comparison of orchestral groups, as well as in finding a balance of solo performances and duplications, and, most importantly, in the skillful "adaptation" of the techniques of the symphony orchestra to the folk one.

**Keywords:** Russian folk instruments orchestra, Symphony, the Russian classical school, universality, form, sonata-symphonic cycle, thematism, polyphony, orchestral writing

**МАКЛЫГИНА Анна Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
и.о. доцента кафедры теории музыки,  
Казанская государственная  
консерватория имени Н.Г Жиганова,  
Казань



**Anna MAKLYGINA**  
PhD, Acting Docent,  
Music Theory Department,  
N.G. Zhiganov Kazan State  
Conservatory,  
Kazan

## **ЗВУКОВОЕ МЫШЛЕНИЕ ВАРЕЗА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ АНАЛИТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ**

Уникальное и мистическое начало музыки Эдгара Вареза отмечали как рядовые слушатели, так и профессиональные музыканты, среди которых П. Дюсапен и П. Булез. Последний говорил о созвучности оркестровой «Арки» (от лат. *arcamum* — тайна) Вареза с личностью композитора. Дюсапен же под таинственностью понимал не только само звучание, но и технику, ее породившую. Мир аналитического осмысления музыки Вареза он считал «закрытым».

Сам композитор, как известно, не оставил автотеорий или подобных трудов, позволивших бы более точно судить о композиционно-технической стороне его сочинений. Это породило, в свою очередь, несколько аналитических концепций, обращенных, в большей степени, к самой фундаментальной, звуковысотной стороне музыкальной организации у Вареза. Первая теоретическая работа о его музыке принадлежит А. Вильхайму, где автор предлагает идею «базовой формулы», «квинто-тритоновой звукорядной модели» и «центрального аккорда». Еще одну теорию, основывающуюся на «нотных группах», предложил П. Клейтон. Аналитическая концепция Дж. Бернарда, автора монографии о Варезе, предлагает теорию «процессов и базовой конструкции». Вместе с тем, при оценке действенности выведенных ими закономерностей и метода анализа возникают сомнения.

В свете отечественной теории звуковое мышление Вареза отвечает главным закономерностям гармонии XX века с ее двенадцатитоновостью, свободой диссонанса и индивидуальностью функциональных отношений. Основу музыки Вареза в звуковысотном аспекте составляет гемитоника, которая реализуется в вертикальном, горизонтальном и диагональном преломлении. При склонности композитора к массивным звукообразованиям и продуманной тембрике складываются особые формулы фактурно-гармонического изложения, выраженные в виде «тембро-интервальной сегментации», что согласуется с композиционными установками самого Вареза, говорившего, что «тембр должен прорисовывать контур».



**Ключевые слова:** Эдгар Варез, теория современной композиции, гармония, техника музыкальной композиции

## VARESE'S SOUND THINKING IN THE LIGHT OF MODERN ANALYTICAL CONCEPTS

The unique and mystical principle of the music of Edgard Varèse was noted by both ordinary listeners and professional musicians, including P. Dusapin and P. Boulez. The latter spoke about the convergence of Varèse's orchestral *Arcana* (from the Latin "Arcanum" which means "mystery") with the personality of the composer. Dusapin understood this mystery not as a sound, but as a technique by which it was created. He considered the world of analytical understanding of Varèse's music to be "closed".

The composer, as is known, did not write autotheories or similar works that would make it possible to more accurately judge the compositional and technical side of his compositions. This, in turn, gave rise to several analytical concepts, directed, to a greater extent, to the most fundamental, pitch side of Varèse's musical organization. The first theoretical work on the music of Varèse belongs to A. Wilhelm, where the author proposes the idea of a "basic formulae", a "the fifth-tritone scale model" and a "central chord". Another theory based on «note-groups» was suggested by P. Clayton. The analytical concept of J. Bernard, the author of a monograph on Varese, proposes a theory of "processes and basic construction". At the same time, there are doubts when assessing the effectiveness of the regularities they derived and the method of analysis.

In the light of domestic theory, Varese's sound thinking meets the main rules of harmony of the 20th century with its twelve-tone nature, freedom of dissonance and individuality of functional relations. The basis of Varèse's music in the pitch aspect is hemitonics, which is realized in vertical, horizontal and diagonal forms. The composer was inclined to use massive sound formations and elaborate timbre. From here, special formulas of texture-harmonic presentation are formed, expressed in the form of "timbre-interval segmentation". This is consistent with the compositional principles of Varèse, who said that "the timbre should draw the outline".

**Keywords:** Edgard Varèse, theory of modern composition, harmony, technique of musical composition

**МАКСИМОВА Антонина Сергеевна**  
*кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры музыкального  
искусства, Академия русского балета  
имени А.Я. Вагановой,  
Санкт-Петербург*



**Antonina Maksimova**  
*PhD,  
Professor,  
Department of Music Arts  
Vaganova Ballet Academy,  
Saint Petersburg*



**LE BAL DES BLANCHISSEUSES ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО:  
«МЮЗИК-ХОЛЛ» — БАЛЕТ В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ**

В докладе обсуждаются композиционные и жанровые особенности музыки балета *Le Bal des Blanchisseuses* («Бал прачек»), написанной Владимиром Дукельским в 1946 году для Балетов Елисейских полей. В хореографии Ролана Пети, хотя и включавшей в себя элементы классического танца, акцент был сделан на эстетике мюзик-холла; ведущую партию исполнила артистка кабаре «Бал Табарен» Даниэль Дарманс. Приглашение Дукельского в качестве автора музыки объяснялось, с одной стороны, его знакомством и прежним опытом сотворчества с Борисом Кохно (художественным руководителем труппы и автором либретто «Бала прачек»), а с другой — репутацией успешного композитора развлекательной музыки. Названия номеров «Бала прачек» отсылают как к классическому балету («Па-де-де»), так и к «легкому» жанру («Блюз»); музыка, напротив, обладает стилевым и интонационным единством. Сам композитор назвал партитуру «облегченной», имея в виду апелляцию к характерным для мюзик-холла «общим местам». В сравнении с более ранними балетами Дукельского («Зефир и Флора», «Общественные сады»), «Бал прачек» необычен в плане композиционного решения. Он состоит из четырех номеров, функции которых соответствуют частям классического симфонического цикла. Это обстоятельство привлекает внимание, поскольку Дукельский, будучи автором трех симфоний (третья была написана в один год с обсуждаемым балетом), никогда не позиционировал себя как симфонист. В отличие от Ролана Пети Дукельский в то время решительно разграничивал «серьезную» и «легкую» музыку. Тем примечательней, что, создавая балетную партитуру, соответствующую стилистике мюзик-холла, он смоделировал симфонический цикл. Вместе с тем симфония как «абсолютная» модель оказывается созвучна вневременному и внеличностному сюжету балета. В докладе, наряду с музыкальным текстом балета (рукописной партитурой и изданным клавиром) и историческими документами о нем, привлекаются партитуры Второй и Третьей симфоний, а также доступные автору ноты более ранних балетов.

**Ключевые слова:** Владимир Дукельский, Вернон Дюк, «Le Bal des Blanchisseuses», «Бал прачек», «симфонизм», балетная музыка XX века, композиторское мышление

**LE BAL DES BLANCHISSEUSES BY VLADIMIR DUKELSKY:  
“MUSIC HALL” — BALLET IN FOUR MOVEMENTS**

Author discusses compositional and generic aspects of Vladimir Dukelsky's music for the ballet *Le Bal des Blanchisseuses* (*Washewomen's Ball*) which was composed in 1946 for *Ballets des Champs-Élysées* company. Choreography by Roland Petit, although including some classical ballet elements, at the same time accented music hall aesthetics while the leading role was danced by Danielle Darmance, *Bal Tabarin* cabaret dancer. Dukelsky was invited as the ballet composer, firstly, for his previous experience of ballet collaboration with Boris Kochno (then artistic director of *Ballets des Champs-Élysées* and librettist of *Le Bal des Blanchisseuses*), and, secondly, for his reputation as successful songwriter. The numbers of *Le Bal* refer to classical ballet (*Pas de deux*) as well as to light music (*Blues*). Music, on the opposite, is stylistically and internationally homogeneous. Dukelsky himself





qualified his score as «facilitated» having in mind idioms which were typical for music hall. Composition of the *Le Bal des Blanchisseuses* is unusual in comparison with Dukelsky's early ballets (*Zephyr et Flore* and *Jardin Public*) and includes four “movements” which functionally correspond to structure of classical symphony. This fact is notable because Dukelsky, being a composer of three symphonies (the third one was composed in the same year with *Le Bal des Blanchisseuses*), never presented himself as “symphonist”. Unlike Roland Petit, Dukelsky vigorously demarcated his own “serious” and “light” music. In this respect it is remarkable that composing stylistically «light» ballet score Dukelsky actually modelled “classical” symphonic cycle. At the same time “absolute” symphonic model displays its consonance with the ballet plot — timeless and impersonal. Along with the ballet score (both orchestral manuscript and printed piano versions) as well as historical documents about the ballet the author appeal to the scores of Dukelsky's Second and Third Symphonies as well as scores of his earlier ballets.

**Keywords:** Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, *Le Bal des Blanchisseuses*, *Washerwomen's Ball*, “symphonism”, XXth century ballet music

**МЕДВЕДЕВА Юлия Петровна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры музыковедения  
и композиции, Кыргызская  
национальная консерватория  
имени К. Молдобасанова,  
Бишкек, Кыргызстан



**Yulia MEDVEDEVA**  
PhD, Associate Professor,  
Musicology and Composition Department,  
Kyrgyz National Conservatory  
named after K. Moldobasanov,  
Bishkek, Kyrgyzstan

## ВОСТОК И ЗАПАД В ОПЕРНЫХ НАРРАТИВАХ XX ВЕКА: ОТ СТОЛКНОВЕНИЙ К ЗЕРКАЛЬНЫМ ОТРАЖЕНИЯМ

Опера проявляла интерес к Востоку на протяжении всей истории жанра, однако целостный взгляд на эволюцию его восприятия и интерпретации до сих пор не принимался. Обращаясь к наиболее значимым операм, связанным с Китаем и Японией («Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Реке Керлью» Бенджамина Бриттена, «Ночи в китайской опере» Джудит Вейр), выделим основные вехи эволюции Востока в оперных нарративах XX века. Опера-притча Бриттена не рассматривалась в данном ракурсе, «Ночь в китайской опере» Вейр практически не изучена, хотя популярна на европейских сценах.

В оперных сюжетах начала XX столетия Восток и Запад по традиции персонажируются, создавая бинарное противостояние. Результатом в «Мадам Баттерфляй» (1903) и «Турандот» (1926) оказывается символическая победа Запада: Пинкертон губит Чю-Чю-сан, Калаф покоряет Турандот.

Во второй половине XX века отношение к Востоку меняется: он становится частью единого с Западом культурного пространства, вызывая многочисленные диалоги и отражения. В «Реке Керлью» Бриттена (1964), основанной на пьесе Мотомаса Дзюро «Сумидагава», конфликт двух миров отсутствует. Вместо него возникает отражение восточного сюжета в западном нарративе: события переносятся в Англию. В качестве инструмента диалога культур используется сопоставление двух театральных систем: европейской литургической драмы в крайних разделах и японской драмы в истории Безумной матери.





В «Ночи в китайской опере» Вейр (1987) система «двойного нарратива», по мысли композитора, зеркально отражает структуру шекспировского «Гамлета». «Внешнее кольцо» составляет жизнь инженера Чао Линя, в центре дается «вставной» спектакль по пьесе Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чжао». Дистанция возникает не между Востоком и Западом, а между моделями европейской оперы в крайних актах и пекинской оперы — в центральном акте.

Таким образом, на смену противоборству персонифицированных Востока и Запада приходит культурный универсализм и взаимное отражение двух культур.

**Ключевые слова:** Восток в опере, опера XX века, оперный нарратив, культурный универсализм, «Мадам Баттерфлай», «Чио-чио-сан», «Турандот», «Река Керлю», «Ночь в китайской опере», Джудит Вейр

### EAST AND WEST IN OPERA NARRATIVES OF THE 20TH CENTURY: FROM COLLISIONS TO MIRROR REFLECTIONS

The opera has shown interest in the East throughout the history of the genre, but a holistic view of the evolution of its perception and interpretation has not yet been taken. Turning to the most significant operas associated with China and Japan (*Madama Butterfly* and *Turandot* by Giacomo Puccini, *Curlew River* by Benjamin Britten, *A Night at the Chinese Opera* by Judith Weir), let us highlight the main milestones in the evolution of the East in opera narratives of the 20th century. Britten's opera-parable was not considered from this perspective, Weir's *A Night at the Chinese Opera* is practically unexplored, although it is popular on the European scenes.

In opera narratives of the early twentieth century East and West are traditionally personified, creating a binary confrontation. The result in *Madama Butterfly* (1903) and *Turandot* (1926) is a symbolic victory for the West: Pinkerton destroys Cio-Cio-san, Calaf conquers Turandot.

In the second half of the 20th century, the attitude towards the East is changing: it becomes a part of a single cultural space with the West, causing numerous dialogues and reflections. In Britten's *Curlew River* (1964), based on Motomasa Juro's (観世元雅) play *Sumidagawa* (隅田川), there is no conflict between the two worlds. Instead, there is a reflection of the Eastern plot in the Western narrative: events are transferred to England. As a tool for the dialogue of cultures, a comparison of two theatrical systems is used: the European liturgical drama in the out sections and the Japanese Noh drama in the story of Mad Mother.

In *A Night at the Chinese Opera* by Weir (1987), the “double narrative” system, according to the composer, mirrors the structure of Shakespeare's Hamlet. The “outer ring” is the life of the engineer Chao Lin, in the center there is an “inner” performance based on the play by Ji Junxiang (纪君祥) *The Orphan of Zhao* (赵氏孤儿). The distance does not arise between East and West, but between the models of European opera in the out acts and Peking opera in the central act.

Thus, the confrontation between the personified East and West is being replaced by cultural universalism and mutual reflection of the two cultures.

**Keywords:** Orient in opera, 20th century opera, opera narrative, cultural universalism, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Curlew River*, *A Night at Chinese Opera*, Judith Weir



**МЕШКОВА Анна Сергеевна**  
*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки,  
Уральская государственная  
консерватория  
имени М.П. Мусоргского,  
Екатеринбург*



**Anna MESHKOVA**  
*PhD,  
Associate Professor,  
Music Theory Department,  
Urals M.P. Mussorgsky State  
Conservatory,  
Ekaterinburg*

## **ФЕНОМЕН ПРОИЗВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ МИНИМАЛИЗМА**

Многие традиционные категории европейской профессиональной композиторской музыки были существенно преобразованы во второй половине XX века в результате последовательных экспериментаторских исканий композиторов авангарда. Одна из них — музыкальное произведение. В докладе будут рассмотрены особенности функционирования произведения в условиях минимализма. Они описываются в соответствии с признаками, характеризующими эту форму существования музыки: наличие индивидуального авторского замысла, завершенность и выстроенность в пространстве и времени в виде композиции, запись в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой, сохранение идентичности при дальнейших воспроизведениях, дифференцированный тип коммуникативной ситуации. Минималистские опусы по-прежнему фиксируются в нотном тексте, которому неукоснительно должен следовать исполнитель, исключают импровизацию и функционируют в рамках «артифициальных» способов коммуникации. Однако при этом отсутствует композиционная организация музыки, а нотный текст редуцируется до «указательного знака». Решающую роль в преобразовании категории «произведение» здесь играет эстетика и техника композиции. Реализуемые через репетитивизм принципы недействия и пребывания, бесконечности единого, не состоящего из частей, «без’импульсного» движения во времени, не имеющем прошлого и будущего, видоизменили эту доминирующую на протяжении нескольких веков форму существования сочинения. По некоторым параметрам (неполное соответствие нотного текста «музыкально-звуковому предмету» композиции, высокая степень исполнительской инициативы в организации музыкального процесса) минималистский опус обнаруживает сходство с формами существования старинной музыки.

**Ключевые слова:** минимализм, музыкальное произведение, авангард, техника композиции, форма существования музыки, признаки произведения

## **THE PHENOMENON “MUSICAL WORK” IN THE MINIMALISM**

Many traditional categories of European professional compositional music were transformed in the second half of the twentieth century as a result of e experimental searches of avant-garde composers. One of them is a musical work. The report will consider the features of the functioning of the work in the minimalism. They are described according to the following characteristics: the presence of an individual author's idea, the presence of a form, written fixation with the necessary and sufficient completeness, preservation of identity dur-



ing further reproductions, a differentiated type of communicative situation. Minimalist opuses are still fixed in the musical notation, which the performer must follow, exclude improvisation and function in the terms of “artistic” communication methods. However, there is no compositional organization of the music, and the musical text is reduced to an “index sign”. Aesthetics and technique of composition play an important role in the transformation of the category of “work” here. The principles of inactivity, the infinity of non-partless, movement in time, which has no past and no future, realized through repetitive method, have modified this dominant form of the existence of the composition for several centuries. According to some parameters (incomplete correspondence of the musical text to the “sound subject” of the composition, a high degree of performing initiative in the organization of the musical process), the minimalist opus similarities with the forms of existence of ancient music.

**Keywords:** minimalism, musical work, avant-garde, composition technique, form of existence of music, signs of the musical work

**МОСКВИНА Ольга Олеговна**

*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры продюсерства  
исполнительских искусств,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва*



**Olga MOSKVINA**

*PhD,  
Associate Professor,  
Department of Production of  
the Performing Arts,  
Gnessins Russian Academy of  
Music, Moscow*

### **«МЕТАМОРФОЗЫ» Р. ШТРАУСА: СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО НАРРАТИВА**

В статье рассматриваются принципы нарративного мышления Р. Штрауса в «Метаморфозах» (1945) — сочинении для двадцати трех струнных инструментов. Композитор, развивая и преобразовывая музыкальный материал, ведет повествование, воплощая траурно-скорбные чувства по поводу невозможной утраты культурных памятников Германии и Австрии (во время Второй мировой войны разрушен Мюнхенский театр, Дрезденская, Берлинская, Венская опера, дом Гёте). Основной фокус внимания в статье сосредоточен на авторских способах работы с тематическим материалом, которые были сформированы Штраусом в предшествующих симфонических сочинениях, а также на интонационной драматургии. Так, тема Траурного марша из Третьей симфонии Бетховена становится основой музыкального материала, включаясь и как цитата, и как мотивно-интонационное ядро ключевых тем «Метаморфоз».

Р. Штраус, раскрывая смысловую идею метаморфоз («превращение», «преобразование», «преображение»), выстраивает развитие материала так, что из одного интонационно-гармонического ядра (первых тактов сочинения) вырастают остальные интонации, являющиеся «метаморфозами» первой. Таким образом, нарратив раскрывается как цепь преобразований исходного ядра.

Подход с позиций теории нарратива позволяет проанализировать последовательность музыкальных событий «Метаморфоз» в их взаимодействии, углубляясь в подробности концепции сочинения, посвященного уходу целой эпохи — позднеромантической австро-немецкой музыкальной культуры.



**Ключевые слова:** Р. Штраус, Метаморфозы, музыкальный нарратив, симфоническая музыка, программная музыка, траурный марш

### ***METAMORPHOSEN* BY RICHARD STRAUSS: THE SPECIFICITY OF THE MUSICAL NARRATIVE**

The principles of narrative thinking by R. Strauss in *Metamorphosen* (composition for twenty-three string instruments) are discussed in the article. The composer, developing and transforming the musical material, narrates, embodying mournful and mournful feelings about the loss of irreplaceable cultural monuments of Germany and Austria (due to the events of the Second World War, the Munich theater, the Dresden, Berlin, Vienna Opera, Goethe's house were destroyed). The main focus of attention in the article is focused on the author's ways of working with thematic material, which were formed by Strauss in his previous symphonic compositions, as well as on intonational dramaturgy. Thus, the quotation of Beethoven's symphony (in the symphonic poem *Ein Heldenleben* op. 40), already used by the composer, is again the basis of the musical material, when the theme of the funeral march of Beethoven's Third Symphony is included both as a quotation (in the code of the composition) and as a motive-intonational core of the key themes of *Metamorphosen*.

R. Strauss, revealing the semantic idea of metamorphoses ("transformation"), builds the development of the material in such a way that from one intonational-harmonic core (the first measures of the composition) other intonations grow, which are "metamorphoses" ("transformation") of the first. Thus, the narrative is revealed as a chain of transformations of the original core.

The approach from the standpoint of the theory of narrative allows us to analyze the sequence of musical events of the *Metamorphosen* in their interaction, delving into the details of the concept of the composition dedicated to the passing of an entire era - the late Romantic Austro-German musical culture.

**Keywords:** R. Strauss, *Metamorphosen*, musical narrative, symphonic music, program music, funeral march

**НАГИНА Дана Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры  
аналитического музыкознания,  
Российская академия имени Гнесиных,  
Москва



**Dana NAGINA**  
PhD,  
Associate Professor,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian Academy  
of Music, Moscow

### **ТЕМАТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ В I ЧАСТИ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА ОР. 101: К ВОПРОСУ О НАРРАТИВЕ И АРХИТЕКТОНИКЕ**

Из всех классических форм сонатная, пожалуй, наиболее ярко демонстрирует оппозицию принципов архитектоники и нарративности. С одной стороны, она представляет собой стройную конструкцию, которую организуют жесткие тонально-гармонические закономерности и устоявшаяся система каденций. С другой же, особая внутренняя процессуальность этой формы позволяет обнаружить в ней сходство



с литературным сочинением. В ней есть некий сюжет, выстроенный, как известно, на основе тематического конфликта, который развивается на протяжении всей формы и приводит к определенному художественному итогу.

Интересный пример соотношения архитектоники и нарратива можно наблюдать в первой части сонаты № 28 A-dur (op. 101) Л. ван Бетховена. Она не раз привлекала внимание исследователей как яркий пример трактовки сонатной формы в поздний период творчества композитора. Отмечая в ней повествовательность изложения, текучесть, отсутствие четких внутренних границ, ученые излагали нередко противоположные взгляды на ее драматургию. Выделим среди основных отсутствие тематических контрастов (Ю.Н. Тюлин, Л.В. Кириллина), непрерывное интонационное обновление, противостоящее тематической «монистичности» (Вл. Протопопов), наконец, явный контраст противоположных топов, приводящий к возникновению «драматических моментов кризиса» (Р. Хаттен). Склоняясь к последней точке зрения, автор доклада рассматривает форму первой части 28 сонаты в русле действия тонфабулы (термин Р.Н. Берберова), характеризующей скрытые, своего рода микродраматургические процессы в сочинении и демонстрирующей его нарративное свойство. Другой аспект анализа, связанный с поиском формы второго плана, выявляет корректирующую тенденцию в композиции, которая заключается в «скреплении» сложных и изменчивых драматургических процессов в архитектурно-стройную конструкцию.

**Ключевые слова:** Бетховен, соната op. 101, конфликтная драматургия, тонфабула, инструментальная строфичность, нарратив, архитектоника

### BEETHOVEN'S PIANO SONATA OP. 101, MOVEMENT 1: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS

Of all the classical forms of music, a sonata is, perhaps, the most illustrative when it comes to the opposition of narrative and architectonics. On the one hand, sonata form is an elegant structure shaped by rigid tonal and harmonic laws and a well-established system of cadences. On the other hand, its specific internal processes make it very similar to a work of literature. It has a plot that revolves around a thematic conflict evolving throughout the length of the form until it reaches a certain artistic result.

An interesting example of the interaction between narrative and architectonics is Movement 1 of Beethoven's Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101. This sonata has been the focus of numerous scholars as an illustrative example of form that marks the beginning of Beethoven's final period. They have highlighted its narration, fluidity, and lack of clear internal boundaries. However, they would often share opposing views on its dramaturgy. Thus, Yu.N. Tyulin and L.V. Kirillina underscored a lack of thematic contrasts; V. Protopopov wrote about the constant renewal of intonation juxtaposed to the monistic character of thematic development; R. Hatten pointed out at the contrast of the two opposing toposes that “create dramatic moments of crisis”. The paper shares Robert Hatten’s perspective and describes the form of Movement 1, Op. 101 as the domain of tone fabula (R.N. Berberov’s term). This approach allows to indicate hidden microdramaturgy of composition while revealing its narrative character. Another aspect of analysis related to the search of a background form identifies a compositional trend for adjustment, where complex and ever-changing dramaturgy is “glued” to produce an elegant architectonic structure.





**Keywords:** Beethoven, sonata op. 101, conflict dramaturgy, tonfabula, instrumental strophicity, narrative, architectonics

## ОПЕРА НА ЭКРАНЕ / ЭКРАН В ОПЕРЕ: К ПРОБЛЕМЕ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СЮЖЕТА

Различные приемы и формы перенесения оперы на экран известны уже с начала XX столетия. Так, фильм «Фауст в аду» (1903) одного из зачинателей кинематографа, французского кинорежиссера Ж. Мельеса, был вдохновлен драматической легендой «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза. Далее последовали фильмы-оперы, фильмы-концерты с оперными и балетными фрагментами, записи сценических воплощений опер. Во второй половине столетия появились композиции, основанные на новом типе синтеза искусств, объединяющие возможности кинематографа, телевидения, музыки и различных форм литературного творчества — теле-, видео- и медиаоперы.

Параллельно в музыкальном театре шел процесс «внедрения» экранных искусств, начавшийся ориентировочно на рубеже 20-х – 30-х. В 1930 году в разных странах независимо друг от друга были осуществлены оперные постановки с использованием кинопроекции: «Христофор Колумб» Д. Мийо (Берлин) и «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (Киев). Важным периодом для активного включения экрана в оперу становятся 1960-е годы, когда в творчестве разных театральных деятелей формируется концепция «тотального театра». Например, Б.А. Циммерманн характеризует свою оперу «Солдаты» (премьера 1965) как «пан-акустический» музыкальный театр, объединяющий выразительность человеческой речи, пение, балет, пантомиму, изобразительное искусство, кино и магнитофонную запись.

Все эти процессы в той или иной мере предвосхитили появление в оперном театре начала XXI века цифровых технологий. Поначалу заменив кино- и видеосредства в сценографии, они постепенно захватили все пространство оперного спектакля. Новый феномен в музыкальном театре последних лет носит название диджитал-оперы, реализуемой в разнообразных форматах от цифрового «оформления» классических сочинений до создания уникальных, не повторяющих друг друга оперных диджитал-проектов.

Осуществляя краткий обзор истории и форм взаимодействия оперы и экрана, автор задается вопросом: каковы функции экранной визуализации целого оперного спектакля или его отдельных компонентов и как они работают на восприятие сюжета?

**Ключевые слова:** тотальный театр, кинокадры в опере, фильм-опера, медиаопера, цифровая опера

## VISUALIZING THE PLOT: OPERA ON SCREEN VS A SCREEN IN OPERA

Adapting opera for screen through a range of forms and techniques was already a common practice as early as the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Thus, in 1903, Georges Méliès, one of the early pioneers of cinema, produced *The Damnation of Faust*, a film inspired by the namesake dramatic legend by Hector Berlioz. This was followed by opera films, concert films with fragments of opera and ballet, and recordings of staged opera performances. The second half of the 20<sup>th</sup> century saw the emergence of a brand-new genres embracing cinema, television, music and literature — tele, video and multi-media operas.



At the same time, starting with the turn of the 1920s-1930s, musical theatre was gradually adopting screen arts. In 1930, two countries independently produced operas featuring screen projections — *Christopher Columbus* by Darius Milhaud was shown in Berlin and *Jonny Strikes Up* by Ernst Krenek in Kiev. The 1960s became a milestone as using a screen in opera was gaining more and more momentum. It was then that the concept of “total theatre” emerged. Describing his opera *The Soldiers* that premiered in 1965, B.A. Zimmermann calls it a panacoustic musical theatre that combines the expressiveness of human speech, singing, dancing, ballet, pantomime, fine art, cinema and tape recording.

Each of the above contributed in its own way to the adoption of digital technology by the 21<sup>st</sup> century opera. Initially replacing cinematic and video techniques, digital tools gradually penetrated all the dimensions of opera. The new phenomenon that has been on the rise over the past few years is now known as digital opera. It is implemented through a range of formats starting from digital “touches” added to classical works to the development of original digital operatic projects.

The paper provides a brief overview of the history and forms of interaction common for opera and the screen. Naturally, a question begs itself. It concerns the functions of a screen-based visualization of an opera or its specific components and the impact it produces on the perception of the plot.

**Keywords:** total theatre, film frames in opera, film-opera, media opera, digital opera

**НАСОНОВ Роман Александрович**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории зарубежной  
музыки, Московская государственная  
консерватория имени П.И. Чайковского,  
Москва



**Roman NASSONOV**  
*PhD,*  
*Associate Professor,*  
*Foreign Music History Division*  
*Moscow State Tchaikovsky Conservatory,*  
*Moscow*

## «ГРУППЫ ХОРАЛОВ» И СИСТЕМА ИНТОНАЦИОННЫХ СВЯЗЕЙ В СТРАСТЯХ И.С. БАХА

### “GROUPS OF CHORALES” AND THE SYSTEM OF INTONATION CONNEC- TIONS IN THE *PASSIONS* JOHANN SEBASTIAN BACH

**НАУМОВ Александр Владимирович**  
кандидат искусствоведения,  
доцент, старший научный сотрудник  
сектора истории музыки, Государ-  
ственный институт искусствознания,  
Москва



**Alexander NAUMOV**  
*PhD,*  
*Associate Professor,*  
*Senior Researcher Fellow,*  
*Music History Department,*  
*State Institute of Art Studies,*  
*Moscow*

## УВЕРТЮРА VS РЕЖИССУРА: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ И ФОРМЕ В РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Форма увертюры в жанре музыки к драматическому спектаклю развивалась на протяжении XIX столетия синхронно и аналогично соответствующим феноменам



в опере и программной концертной музыке. Музыкальное содержание самого по себе вводного инструментального раздела и его связи с другими номерами музыки спектакля имели большое значение, прежде всего для композитора, но и для театра, что зафиксировано еще в тезисах «Гамбургской драматургии» Г. Лессинга. С появлением так называемого «режиссерского театра» отношение к увертюрам в драме радикально изменилось. На примере отечественной практики первых двух десятилетий XX века (в постановках МХТ, студии на Офицерской, Камерного театра и др.) можно наблюдать, как музыкальные преамбулы на разных этапах, от «заказа» музыки до готовой и даже выпущенной работы, непреклонно изымались из комплексов звукового сопровождения. При этом ненужный в режиссерской концепции предварительный бессловесный нарратив нередко компенсировался послесловием: при сокращении числа увертюр заметно нарастает число вводимых музыкальных Эпилогов, Финалов и т. д. Аналогичные явления можно наблюдать в драматическом и музыкальном театре (опере, балете) тех же лет по всему миру. С середины 1920-х тенденция приобретает обратный вектор. Во многом под влиянием экспериментов с оперой, а также нарастания неоклассических тенденций постановщики начинают прибегать к инсценировке увертюры, рождается сценическая форма так называемой «режиссерской новеллы» (термин М.О. Кнебель) на музыке. Вследствие этого возникают новые требования и пожелания к композиторам, заметно изменяется облик создаваемых на рубеже 1920–30-х годов театральных оркестровых вступлений, что в свою очередь оказывает влияние на оперу, программно-симфонические жанры и балет. Отражается эта тенденция и на музыке в кинематографе, где продолжает развиваться и после того, как в 1940-х композиторское творчество в сфере драматического театра теряет прежнюю значительность.

**Ключевые слова:** увертюра, режиссура, драматический театр, Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд

## **OVERTURE VS STAGE DIRECTING: ON THE QUESTION OF GENRE AND COMPOSITION IN TWENTIETH-CENTURY RUSSIAN DRAMATIC THEATRE**

The form of the overture in the genre of music for the dramatic production developed throughout the 19th century synchronously and similarly to the corresponding phenomena in opera and programme concert music. The musical content of the introductory instrumental section itself and its links to other musical numbers in the play were of great significance, first and foremost for the composer, but also for the theatre, as was documented in Lessing's *Theses of the Hamburg Dramaturgy* (*Hamburgische Dramaturgie*). With the emergence of the so-called "director's theatre", the attitude towards overtures in drama underwent a radical change. Russian practice in the first two decades of the 20th century (in productions by the Moscow Art Theatre, the studio at Offiterskaya, the Chamber Theatre and others) demonstrates how musical preamble sequences were inevitably excluded from soundtrack complexes at various stages, from "commissioning" music to finished and even produced works. At the same time, a pre-wordless narrative, unnecessary in the director's concept, was often compensated for by an afterword: while the number of overtures was reduced, the number of musical epilogues and finales, etc., was noticeably increased. Similar phenomena can be observed in dramatic and musical theatre (opera, ballet) of the same years throughout the world. Since the mid-1920s the trend has been reversed. Largely under the influence of experiments with opera, as well as the rise of neoclassical tendencies, stage



directors begin to resort to staging overtures, and a stage form of the so-called “stage novel” (M.O. Knebel’s term) on music is born. This led to the emergence of new demands and requirements for composers, and a considerable change in the appearance of theatrical orchestral introductions created at the turn of the 1920s and 1930s, which in turn influenced the opera, the symphonic programme genres and the ballet. This trend is also reflected in music in the cinema, where it continues to develop even after the composer's work in the sphere of dramatic theatre loses its former significance in the 1940s.

**Keywords:** overture, stage directing, drama theatre, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Meyerhold

**ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна**

*доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории  
музыки и композиции,  
Петрозаводская государственная кон-  
серватория имени А.К. Глазунова,  
Петрозаводск*



**Ekaterina OKUNEVA**

*PhD,  
Professor, Music Theory and  
Composition Department,  
Petrozavodsk State Glazunov  
Conservatoire,  
Petrozavodsk*

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕНТА СЁРЕНСЕНА

В творчестве современного датского композитора Бенга Сёренсена инструментальный концерт занимает лидирующее положение. Музыкантом создано восемь концертов и ряд оркестровых пьес с участием солирующего инструмента. На основе их анализа в докладе раскрывается подход композитора к этому жанру и возможности его обновления.

Одна из характерных черт концертных опусов Сёренсена — программность. Сочинения композитора объединяются общими темами распада, исчезновения, а также рефлексии музыкальной культуры, что приводит к насыщению музыкального материала различными стилистическими аллюзиями. Единая концептуальная сфера порождает в творчестве Сёренсена феномен междуопусных связей, а стилистические и темброво-фактурные противопоставления разнородного материала по-новому воплощают принцип диалогичности, свойственный жанру концерта.

Программность обуславливает разнообразие композиционных решений концертов, в связи с чем все сочинения предлагается дифференцировать на две группы: одну репрезентируют композиционные модели, сохраняющие либо обновляющие концертную форму (таковы Скрипичный концерт, Кларнетовый концерт, Третий фортепианный концерт), а другую — модели, ориентирующиеся на индивидуальный проект (Первый фортепианный концерт, Концерт для аккордеона, Концерт для клавирина и др.). В последнем случае в жанр концерта нередко внедряются элементы инструментального театра.

В качестве специфического средства драматургии в концертных опусах Сёренсена выделяется прием темброво-акустической трансформации звуковой среды, предполагающий смену способов игры, инструментов или источников звука (например, переход оркестрантов к пению и игре на гармониках в Концерте для аккордеона, переход от игры тремоло к трению наждачной бумаги о дерево в *Mignon-Papillons*, замещение акустического звучания магнитофонной записью в Кларнетовом концерте).



Предпринятый анализ позволяет сделать вывод, что сфера инструментального концерта образует в творчестве Сёренсена единое музыкально-семантическое пространство, обладающее характерными чертами.

**Ключевые слова:** современная музыка, датская музыка, Бент Сёренсен, инструментальный концерт, традиционная композиционная модель, индивидуальный проект, темброво-акустическая трансформация звуковой среды

## INSTRUMENTAL CONCERT IN THE OEUVRE OF BENT SØRENSEN

In the oeuvre of the modern Danish composer Bent Sørensen, the instrumental concerto occupies a leading position. The musician created 8 concerts, as well as orchestral pieces involving a solo instrument. Based on their analysis, the report reveals the composer's approach to this genre and the possibility of updating it.

A characteristic feature of Sørensen's concert opuses is program. The composer's works are united by common topics of decay, disappearance, reflection of musical culture, which leads to the saturation of musical material with various stylistic allusions. The unified conceptual sphere gives rise to the phenomenon of inter-opuses connections in the oeuvre of the Danish composer, and the stylistic and timbre and texture contrasts of the heterogeneous material embody the principle of dialogue, which is characteristic of the concert genre.

Program determines the variety of compositional solutions of Sørensen's concerts. In this regard, it is proposed to differentiate all compositions into two groups: one is represented by compositional models that preserve or update the concert form (for example, the Violin Concerto, Clarinet Concerto, Third Piano Concerto), and the other is models that focus on an individual project (for example, the First Piano Concerto, Accordion Concerto, Harpsichord Concerto, etc.). In the latter case, elements of instrumental theater are often introduced into the concert genre.

A specific means of dramaturgy in Sørensen's concert opuses is the technique of timbre and acoustic transformation of the sound sphere, which involves changing the ways of playing, instruments or sound sources (for example, the transition of orchestra members to singing and playing harmonics in an Accordion Concerto, the transition from playing tremolo to sandpaper blocks in *Mignon-Papillons*, substitution acoustic sound by a tape recording in a Clarinet concert).

The analysis made allows us to conclude that the sphere of instrumental concert forms a single musical-semantic space in Sørensen's oeuvre, which has characteristic features.

**Keywords:** contemporary music, Danish music, Bent Sørensen, instrumental concert, traditional composition model, individual project, timbre and acoustic transformation of the sound sphere

**ОТЯКОВСКИЙ Дмитрий Сергеевич**  
режиссер-постановщик,  
куратор Лаборатории  
исследования цифровой оперы,  
Москва



**Dmitry OTYAKOVSKY**  
Stage Director,  
Curator of the International  
Digital Opera Lab,  
Moscow





## ЦИФРОВАЯ ОПЕРА: ПАРАДОКС ПАНДЕМИИ ИЛИ НОВЫЙ ЖАНР?

Лаборатория исследования цифровой оперы — это культурно-образовательный проект, рассчитанный на популяризацию оперного жанра в онлайн-пространстве, поиск новых форм музыкального театра и анализ ситуации, возникшей в сфере культуры в связи с COVID-ограничениями.

В 2020 году к жанру цифрового театра возник огромный интерес, однако интерес этот был скорее вынужденным: артисты, обязанные соблюдать карантинные меры, искали возможность создания новых способов коммуникации с аудиторией. Однако в оперной сфере в первую очередь публиковались видеосъемки спектаклей, что не может в полном смысле называться онлайн-проектами.

Спустя некоторое время появились первые оперные постановки, созданные специально для онлайн-премьеры, и они вызвали интерес не только у специалистов, но и у широкой аудитории. Возможности всемирной сети позволили создавать международные оперные проекты во время всеобщей самоизоляции, представлять шедевры классического музыкального театра в современном формате и привлекать новую аудиторию.

Куратор лаборатории исследования цифровой оперы — Дмитрий Отяковский, один из создателей и визионеров нового жанра, лауреат Национальной оперной премии «Онегин» в номинации «Лучший онлайн-проект». В 2020 году он снял фильм-оперу в жанре screenlife «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи. Также Дмитрий был инициатором и режиссером более чем 10 онлайн-опер, доступных к изучению на сайте Лаборатории.

Научная новизна сообщения состоит в изучении нового аспекта существующего знания — его автор является практикующим режиссером цифровых спектаклей и просветителем в области цифрового искусства. Накопленный опыт публичных выступлений и уникальный опыт создания цифровых оперных работ, признанных профессиональным сообществом, составили эмпирическую базу исследования.

**Ключевые слова:** онлайн опера; цифровое искусство; музыка; театр; авангард; режиссура; кураторская деятельность

## DIGITAL OPERA: PANDEMIC PARADOX OR NEW GENRE?

The *International Digital Opera Lab* is a cultural and educational project designed to popularize the opera genre in the online space, search for new forms of musical theater, and analyze the situation that has arisen in the cultural sphere due to COVID restrictions.

In 2020 there was enormous interest in the genre of digital theater, but this interest was rather forced: artists, obliged to comply with quarantine measures, were looking for an opportunity to create new ways of communication with the audience. In the opera sphere, however, it was primarily video webcast of performances that could not be called online projects in the full sense of the word.

After a while the first opera productions created specifically for online premiere appeared and they aroused interest not only among specialists, but also among the general audience. The possibilities of the World Wide Web made it possible to create international opera projects at a time of universal self-isolation, to present masterpieces of classical musical theater in a modern format and to attract new audiences.



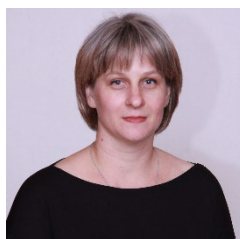
The curator of the digital opera research laboratory is Dmitry Otyakovsky, one of the creators and visionaries of the new genre, winner of the *Onegin* National Opera Prize in the *Best Online Project* category. In 2020 he made a film opera in the screenlife genre, *A Feast in Time of Plague* by C.A. Cui. Dmitry was also the initiator and director of more than 10 online operas available for study on the Lab's website.

The scientific novelty of the work lies in the exploration of a new aspect of existing knowledge — the author of the work is a practicing director of digital performances and an educator in the field of digital art. The accumulated experience of public performances and the unique experience of creating digital opera works recognized by the professional community formed the empirical basis of the research.

**Keywords:** online opera; digital art; music; theater; avant-garde; directing; curatorial work

**ПАВЛОВА Светлана Анатольевна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва



**Svetlana A. Pavlova**

PhD,  
Associate Professor,  
Music History Department,  
Gnessins Russian Academy  
of Music, Moscow

### **ПРЕОБРАЖЕНИЕ ДОН ЖУАНА: О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО**

В недавнем прошлом историческая наука, в том числе и музыкальная, была глубоко идеологизирована. В рамках такого подхода сформировалось одностороннее представление об оперном творчестве русских композиторов и, в частности, А.С. Даргомыжского. Идеологизированное мировоззрение акцентировало в сюжете и системе персонажей опер «Русалка» и «Каменный гость» социальную составляющую, что придавало примитивности содержанию обеих опер. При таком подходе в слове Пушкина, поддержанном интонацией Даргомыжского, подчеркивалось выражение классовой несправедливости в «Русалке» и экзальтированного аристократизма в «Каменном госте». Со временем, когда исследователи освободились от идеологических необходимостей, открылось более широкое поле смыслов, основной из которых связан с возвращением религиозного мировоззрения в такие области гуманитарной науки, как философия, филология, всеобщая история, музыковедение и др. Изучение в идеалистическом ключе обеих опер Даргомыжского открывает иное — *общечеловеческое* содержание, позволяет увидеть в слове, музыке и драме этих произведений новые смыслы и сделать новые выводы.

**Ключевые слова:** А.С. Даргомыжский, А.С. Пушкин, «Каменный гость», «Русалка»

### **THE TRANSFIGURATION OF DON JUAN: ON THE MUSICAL DRAMATURGY OF ALEXANDER DARGOMYZHISKY'S OPERA *THE STONE GUEST***

In the recent past, historical science, with music included, was strictly ideologized. Within the framework of this approach, a one-sided view of Russian composers' opera and,



particularly, of A.S. Dargomyzhsky's work was formed. This ideologized worldview emphasized the social component in the plot and in the array of characters in such operas as "The Mermaid" and "The Stone Guest", which gave a primitive touch to the content of both abovementioned operas. With this approach in mind, Pushkin's language and style, supported by the intonation of Dargomyzhsky, emphasized the expression of class injustice in The Mermaid and exalted aristocracy in The Stone Guest. Over time, when researchers freed themselves from ideological necessities, a wider field of meanings was found. The main necessity mentioned previously has to do with the return of the religious worldview to such areas of liberal arts as philosophy, philology, general history, musicology, etc. The study of both Dargomyzhsky's operas in such an idealistic way suggests a different – universal interpretation and allows one to see new meanings in the word, music and drama of these works and draw new conclusions accordingly.

**Keywords:** A.S. Dargomyzhsky, A.S. Pushkin, «Stone Guest», «Mermaid»

**ПАНКИНА Елена Валериевна**

доктор искусствоведения,  
профессор, проректор по учебной  
и воспитательной работе, профессор  
кафедры истории музыки,  
Уральская государственная  
консерватория имени М.П. Мусоргского,  
Екатеринбург



**Elena PANKINA**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Vice-Rector for Academic  
and Educational Affairs,  
Music History Department  
Ural State Mussorgsky's  
Conservatoire, Yekaterinburg*

### ЛАТИНСКИЕ КОМПОЗИЦИИ ФРОТТОЛЬНЫХ СОБРАНИЙ: МЕТРИКА СТИХА И МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТМИКА

Лирика древнеримских авторов составляет небольшую, но значимую часть текстов, ставших основой итальянских светских песен конца XV — первой трети XVI века. Обращение к латинской поэзии обусловлено как общей тенденцией антикизации искусства, так и актуализацией наследия отдельных авторов в деятельности филологов-гуманистов. Способы претворения латинской метрики во фроттольную композицию, почти не привлекающие внимания специалистов, рассматриваются на материале трех сочинений: *Dissimulare etiam sperasti* Филиппо де Лурано (Вергилий, «Энеида», кн. IV, 305–308; Восьмая книга фроттол Оттавиано Петруччи, 1507), *Quicumque ille fuit* Маркетто Кары (Секст Проперций, семь первых дистихов элегии XII из Второй книги элегий; Третья книга фроттол Андреа Антико, 1513) и *Adspicias utinam* Бартоломео Тромбончино (Овидий, «Героиды», Письмо VII. Дидона — Энею, 183–196; Вторая книга фроттол Андреа Антико, 1520 (1516)). Во всех трех произведениях текст почти декламируется в кантусе, тем не менее, с разной степенью точности передачи его метрических особенностей. В основу одночастной сквозной композиции Лурано положены четыре гекзаметра, вполне точно переданные музыкальной ритмикой с небольшими отклонениями, в отдельных случаях нарушающими дактили оригинального текста. Музыка строфической песни Кары создана только для первого элегического дистиха, что не дает возможность обсуждать соотношение поэтического и музыкального ритма в последующих дистихах, несмотря на отчетливо выраженный декламационный характер кантуса, поддерживаемого почти эквиритмическими нижними голосами. Масштабная сквозная композиция Тромбончино (также элегический дистих) создана, по-видимому, для исполнения автором — придворным певцом-



лютистом, поскольку выразительная декламация кантуса несколько дистанцирована от остальных голосов; следовательно, отношение к метрике латинского текста здесь более свободное, чем в двух других образцах.

**Ключевые слова:** фроттола, латинская поэзия, античная метрика, гекзаметр, элегический дистих, Филиппо де Лурано, Маркетто Кара, Бартоломео Тромбончино

### **LATIN COMPOSITIONS FROTTOLA COLLECTIONS: THE METRIC OF VERSE AND MUSICAL RHYTHM**

The lyric poetry of ancient Roman authors makes up a small but significant part of the texts that became the basis of Italian secular songs of the late 15th - first third of the 16th century. The appeal to Latin poetry is due both to the general trend of art antiquity and to the actualization of the heritage of individual authors in the activities of humanist philologists. Ways of translating Latin metrics into a frottola composition, which almost do not attract the attention of specialists, are considered on the basis of three works: “Dissimulare etiam sperasti” by Filippo de Lurano (Virgil, “Aeneid”, Book IV, 305–308; The Eighth book of frottole by Ottaviano Petrucci, 1507), “Quicumque ille fuit” by Marchetto Cara (Sextus Propertius, 7 first distichs of elegy XII from the Second Book of Elegies; Third book of frottole by Andrea Antico, 1513) and “Adspicias utinam” by Bartolomeo Tromboncino (Ovid, “Heroides”, Seventh Letter of Dido to Aeneas, 183-196; Second book of frottole by Andrea Antico, 1520 (1516)). In all three works, the text is almost recited in the cantus, however, with varying degrees of accuracy in conveying its metrical features. Lurano’s one-part cross-cutting composition is based on four hexameters, quite accurately conveyed by musical rhythm with slight deviations, in some cases violating the dactyls of the original text. The music of Cara’s strophic song was created only for the first elegiac distich, which makes it impossible to discuss the relationship between poetic and musical rhythm in subsequent distichs, despite the clearly pronounced declamatory nature of the cantus, supported by almost equirhythmic lower voices. The large-scale cross-cutting composition of Tromboncino (also an elegiac distich) was created, apparently, to be performed by the author, a court lute singer, since the expressive recitation of the cantus is somewhat distanced from the rest of the voices; consequently, the relation to the metrics of the Latin text is ~~more free~~ freer here than in the other two examples.

**Keywords:** frottola, Latin poetry, antique metric, hexameter, elegiac distich, Filippo de Lurano, Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino

**ПАНТЕЛЕЕВА Юлия Николаевна**

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



**Yulia PANTELEEVA**

*PhD,  
Associate Professor,  
Department of Music Theory,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*



## СТРУКТУРНАЯ ПОЭТИКА ФОРТЕПИАННОГО ТРИО НИКОЛАЯ КОРНДОРФА

В области камерно-инструментальной музыки композитором Николаем Сергеевичем Корндорфом (1947–2001) было создано два произведения в жанре трио — «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» (1986) для скрипки, альты и виолончели, а также *Are You Ready, Brother?* (1996) для скрипки, виолончели и фортепиано.

Фортепианное трио не раз исполнялось в России и за рубежом, его можно услышать в записи таких известных современных музыкантов, как П. Копачинская, А. Ивашкин, И. Соколов — см.: MegaDisc Classics (Contemporary Music Label), 7817.

Стилистический облик произведения определяется многими факторами: строением музыкальной композиции (произведение не делится на отдельные части, однако имеет своеобразную внутреннюю структуру); заключенной в названии референцией к тексту религиозного содержания; самим строением музыкальной ткани.

Строгие конструктивные свойства звуковой материи, никогда не декларированные автором, однако выявляемые при детальном структурном анализе текста («микроанализе»), позволяют говорить о сложной и самобытной композиционной технике Корндорфа. Ее цель не замыкается на самой себе, а состоит в том, чтобы донести важный содержательный посыл. Структурная поэтика произведения, сочетающего в себе простоту с изощренной конструктивной сложностью, открывает путь к тайнам подлинного художественного мастерства, одухотворенного глубокой идеей.

**Ключевые слова:** Николай Корндорф, *Are You Ready, Brother?*, структура, поэтика, современная музыкальная композиция, русский музыкальный минимализм

### STRUCTURAL POETICS OF THE PIANO TRIO BY NIKOLAI KORNDORF

In the field of chamber instrumental music, composer Nikolai Sergeevich Korndorf (1947–2001) created two works in the trio genre — *In Honour of Alfred Schnittke (AGSCH)* (1986) for violin, viola and cello and *Are You Ready, Brother?* (1996) for violin, cello and piano.

The piano trio has been performed more than once both in Russia and abroad, it can be heard in the recording of such famous contemporary musicians as P. Kopatchinskaya, A. Ivashkin, I. Sokolov — MegaDisc Classics (Contemporary Music Label), 7817.

The stylistic appearance of a work is determined by many factors: the structure of the musical composition (the work is not divided into separate parts, but has a peculiar internal structure); the reference to the religious content contained in the title; very structure of the musical texture.

The strict constructive properties of sound matter, never declared by the author, but revealed during a detailed structural analysis of the text (microanalysis), allow us to speak of Korndorf's complex and original compositional technique. Its purpose is not limited to itself, but is to convey an important meaningful message. The structural poetics of the work, which combines simplicity with sophisticated constructive complexity, opens the way to the secrets of true artistic craftsmanship, inspired by a deep idea.

**Keywords:** Nikolai Korndorf, *Are You Ready, Brother?*, structure, poetics, contemporary musical composition, Russian musical minimalism





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



**Galina PETROVA**  
PhD,  
Senior Researcher Fellow,  
Music Sector Scientific  
Secretary, Russian  
Institute of Arts History,  
Saint Petersburg

## **«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Г. БЕРЛИОЗА: МУЗЫКАЛЬНАЯ «РЕСТРУКТУРИЗАЦИЯ» ШЕКСПИРОВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ**

«Ромео и Джульетта» (в партитуре: драматическая симфония с хорами, вокальными соло и прологом в хоровом речитативе) была закончена Г. Берлиозом в сентябре, а впервые исполнена в ноябре 1839 года. «Драматическая симфония» состоит из семи частей, каждая из которых снабжена пояснительными словами.

Современные исследовательские подходы нацелены как на анализ сочинения в его совокупности, так и на разбор его отдельных частей; особенно интригует ученых *Adagio* (по Берлиозу, *сцена любви*) и провокативная VI часть (Ромео в гробнице Капулетти).

Как правило, можно говорить об интертекстуальном подходе, что по сути очень близко к нарративу, проблемы которого рассматриваются на конгрессе. Общей является убежденность в том, что Берлиоз оказался под воздействием не столько текста пьесы Шекспира, сколько, прежде всего, под гипнотическим влиянием спектакля, исполненного труппой Эббота в 1827 году. Это согласуется с комментариями Берлиоза относительно версии Д. Гаррика и программными выкладками; а также идеально укладывается в концепцию романтического нарратива. В докладе будет сделан акцент на специфике повествования в инструментальных сценах и их формально-структурном воплощении во взаимосвязи с хоровыми эпизодами и репликами. Кроме этого, по возможности, будут прослежены «музыкальные события», отраженные в программных заголовках и подразумевающие выражение эмоции героя (персонажа) или даже конкретного движения и жеста.

Пролог симфонии (по словам Дж. Раштона, преследующий цель «фактически спеть музыку, которая последует за ним») предлагает разные модели программного нарратива, его проблематика также найдет отражение в сообщении.

**Ключевые слова:** нарратив, Берлиоз, Ромео и Джульетта, программа, Шекспир, повествовательность, изображение, театральность

### ***ROMÉO ET JULIETTE* BY HECTOR BERLIOZ: MUSICAL ‘RESTRUCTURING’ OF SHAKESPEARE’S NARRATIVE**

*Roméo et Juliette* by Hector Berlioz: Musical “Restructuring” of Shakespeare’s Narrative “Romeo and Juliette” (in the score: a dramatic symphony with choruses, vocal solos, and a prologue in choral recitative), was completed by the composer in September 1839 and first performed in November. “The Dramatic Symphony” consists of 7 movements, each with a specific program. Modern research approaches aim both at analyzing the work as a whole and at parsing its individual movements; the scholars of the *Adagio* (according to Berlioz, the love *scene*) and the provocative Part VI (Romeo in Capuletti’s tomb) are partic-



ularly intriguing. One can generally speak of an intertextual approach, which is essentially very close to the narrative whose problems are addressed in this congress. The common belief is that Berlioz was influenced not so much by Shakespeare's literature (the play), but above all by the hypnotic influence of the play performed by Abbott's company in 1827. This is consistent with Berlioz's comments on D. Garrick and programmatic deductions; and also fits perfectly into the concept of the Romantic narrative. The paper will focus on the specificity of the narrative in the instrumental scenes and their formal-structural embodiment in relationship to the choral and cue scenes, and, if possible, trace the "musical events" reflected in the program titles and implying the expression of a character's (character's) emotion or even a specific movement and gesture.

The symphony's prologue, according to J. Rushton, pursues the goal of "actually singing the music that follows", offers different models of program narrative, and its problematics will also be reflected in the message.

**Keywords:** Narrative, Berlioz, Romeo and Juliet, program, Shakespeare, representation, theatricality

**ПИЛИПЕНКО** **Нина Владимировна**

*доктор искусствоведения,  
профессор кафедры  
аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва*



**Nina PILIPENKO**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian  
Academy of Music, Moscow*

## **СЦЕНИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

### **TO THE PROBLEM OF STAGE TOPOI IN THE EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY OPERA**

## **ДВЕ «ЗОЛУШКИ»: СТРУКТУРА СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИЯ В ОПЕРАХ Н. ИЗУАРА И ДЖ. РОССИНИ**

### **TWO CINDERELLAS: PLOT STRUCTURE AND COMPOSITION IN THE OPERAS OF NICOLÒ ISOUARD AND GIOACCHINO ROSSINI**

**ПОРФИРЬЕВА** **Анна Леонидовна**

*кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
сектора музыки, Российский  
институт истории искусств,  
Санкт-Петербург*



**PORFIRIEVA** **Anna Leonidovna**

*PhD,  
Senior Researcher Fellow,  
Music Sector,  
Russian Institute of Arts History,  
Saint Petersburg*



## **LEITFADEN В ТКАНИ СИМВОЛИЧЕСКОГО СЮЖЕТА И ФУНКЦИИ АРХИТЕКТониКИ АКТА У ВАГНЕРА**

Предполагается показать две стороны повествования собственно музыкальной формы, как ее воображал Рихард Вагнер. Первую условно назовем символическим сюжетом, его действие прослеживается на уровне чередования сцен-явлений и оперных актов. Вторая — «тело» этого сюжета и представляет тематическую непрерывность, Fade, как ее мыслил и воплощал сам композитор. Его слух отличала способность удерживать в поле внимания множество параметров тематического материала и, демонстрируя его в предельно контрастных обстоятельствах, приходиться к эффекту «полной неузнаваемости» (плач Дочерей Рейна и Рог Хагена), но обычно процесс «прядения» состоял в сохранении одних и варьировании других характеристик. А поскольку, как обнаружил еще Эрнест Курт, речь идет о первичных, «простых» мотивах, о почти барочной риторике, их «действие» и превращения композитору удавалось провести незаметно, усиливая впечатление, когда музыкальная драма достигала узловых точек.

Символический музыкальный сюжет — не иллюстрация повествования в драме, он представляет внутреннюю форму того, что направляет течение подробностей к вспышкам понимания-сочувствия. Эта форма точно рассчитана по времени и пропорциям, обладает собственной действенной выразительностью и одновременно может быть интерпретирована как образ всего происходящего, достигающий восприятия очень постепенно. Именно «прикрытость» от немедленного разъяснения делает оперы Вагнера столь притягательными.

Методы композиции Вагнера автор доклада рассматривает на примере III акта «Валькирии» и II акта «Тристана и Изольды».

**Ключевые слова:** нарратив, повествование, символический сюжет, Leitfaden, пропорции, барочная риторика, Рихард Вагнер.

## **LEITFADEN IN THE FABRIC OF THE SYMBOLIC PLOT AND THE FUNCTION OF THE ARCHITECTONICS OF THE ACT IN WAGNER**

It is supposed to show two sides of the narrative of the musical form itself, as Richard Wagner imagined it. The first one is conventionally called a symbolic plot, its action can be traced at the level of alternating scenes-phenomena and opera acts. The second is the “body” of this plot and represents the thematic continuity — Fade — as the composer himself thought and embodied it. His hearing was distinguished by the ability to keep many parameters of thematic material in the field of attention and, demonstrating it in extremely contrasting circumstances, come to the effect of “complete unrecognizability” (the crying of the Daughters of the Rhine and the Horn of Hagen), but usually the process of “spinning” consisted in preserving some and varying other characteristics. And since, as Ernest Kurt also discovered, we are talking about primary, “simple” motives, about almost baroque rhetoric, the composer managed to carry out their “action” and transformations almost imperceptibly, reinforcing the impression when the musical drama reached the nodal points.

A symbolic musical plot is not an illustration of a narrative in the form of a drama, it represents the inner form of what directs the flow of details to flashes of understanding-sympathy. This form is precisely calculated in time and proportions, has its own effective



expressiveness and at the same time can be interpreted as an image of everything that is happening, reaching perception very gradually. It is the “cover-up” from the immediate explanation of direct perception that makes Wagner’s operas so attractive.

We shall talk about Wagner’s composition methods using the example of the 3rd act of *Walkürie* and the 2nd act of *Tristan und Isolde*.

**Keywords:** narrative, symbolic plot, Leitfaden, proportions, baroque rhetoric, Richard Wagner.

**ПРЕСНЯКОВА Инга Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
Москва



**Inga PRESNIAKOVA**  
PhD,  
Associate Professor,  
Music Theory Department,  
Gnessins Russian Academy  
of Music, Moscow

### **С. РАХМАНИНОВ. ПРЕЛЮДИЯ CIS-MOLL OP. 3 № 2: BAND-ВЕРСИИ ЭРЫ СВИНГА**

Легкожанровые переработки классической музыки составляют заметный пласт художественного наследия эры свинга. Практика “jazzing the classics” / “swinging the classics” затронула творчество десятков композиторов, в том числе и Рахманинова: темы его фортепианных концертов легли в основу эстрадных песен, а самым востребованным первичным текстом для инструментальных транскрипций стала Прелюдия cis-moll. Ее band-версии (и с точки зрения соответствия джазingu как стилевому феномену, и в отношении приемов транскрипторской техники) до сих пор не становились предметом специального внимания. Результаты аналитического рассмотрения аранжировок составляют научную новизну исследования.

Каждый из «обновленных» вариантов Прелюдии обладает как общими для стилевой переориентации чертами (подмена высоких жанров прикладными, облегченный модус высказывания, тайминг не более трех минут, «перевод» академического типа ритмики в свинговый, фактурно-тембровые преобразования), так и индивидуально претворенными приемами трансформации оригинала (в первую очередь, структурно-композиционного плана).

Закономерно, что большая часть аранжировок Прелюдии предназначена для биг-бэндов — их саунд можно назвать звуковым брендом эпохи. Репрезентативны в этом отношении и по общим параметрам схожи версии, звучавшие в исполнении оркестров Д. Эллингтона (1938), Г. Грея (1939) и Дж. Тигартена (1941). Их характеризует стабильность монотемпа при мощном свинге, связанной с ним спецификой артикуляции и фразировки, своеобразное использование приемов ритмической диминуции, дающих эффект “double time” или “double time feeling”, фактурная амплификация, легкое вторжение в структуру оригинала. Еще раз отметим, что преломление каждого из названных приемов в трех транскрипциях имеет индивидуальный характер.

Особняком среди бэнд-версий Прелюдии стоит аранжировка из репертуара оркестра Дж. Хилтона (1930). В ней абсолютно точно сохраняется полная структура оригинала. По этой причине версию Хилтона можно было бы назвать инструментальной (саунд-транскрипцией) фортепианного опуса, с оговоркой на перемещение в иную социокультурную нишу и новые условия художественной коммуникации. Спе-



цифичен саунд аранжировки, ориентированный на симфоджаз П. Уайтмена, по примеру которого Хилтон вводит в оркестр струнные. Кроме того, эту версию отличает отсутствие свинга: в ней принципиально сохраняется «прямой» ритм, а также (в отличие от монотемпа вышеназванных образцов) агогика, присутствующая в первоисточнике.

Таким образом, рассмотренные band-версии Прелюдии Рахманинова демонстрируют как типологическое соответствие феномену “jazzing the classics”, так и индивидуальность транскрипторских трансформаций.

**Ключевые слова:** джазинг, аранжировки классики, Рахманинов, Прелюдия cis-moll, Г. Грэй, Дж. Хилтон, Д. Эллингтон.

### **S. RACHMANINOFF. PRELUDE C# MINOR OP.3#2: SWING ERA'S BAND ARRANGEMENTS**

Light-genre adaptations of classical music make up a significant layer of the artistic heritage of the Swing Era. The practice of “jazzing the classics” / “swinging the classics” affected the work of dozens of composers, including Rachmaninoff: the themes of his piano concertos formed the basis of pop songs, and Prelude C# minor became the most popular primary text for instrumental transcriptions. Its band versions (both in terms of matching jazzing as a stylistic phenomenon, and in terms of transcription techniques) have not yet become the subject of special attention. The results of the analytical consideration of the arrangements constitute the scientific novelty of the study. Each of the “updated” versions of the Prelude has both features common to stylistic reorientation (replacing high genres with applied ones, a lightweight mode of utterance, timing of no more than three minutes, “transferring” the academic type of rhythm into swing, texture-timbre transformations), and individually implemented techniques transformation of the original (first of all, structural and compositional plan). It is natural that most of the arrangements of the Prelude are intended for big bands — their sound can be called the sound brand of the era. Representative in this respect and similar in general parameters are the versions performed by the orchestras of D. Ellington (1938), G. Gray (1939) and J. Teagarten (1941). They are characterized by the stability of a monotempo with a powerful swing and the specificity of articulation and phrasing associated with it, the peculiar use of rhythmic diminution techniques that give the effect of “double time” or “double time feeling”, textured amplification, and a slight intrusion into the structure of the original. Once again, we note that the refraction of each of these techniques in three transcriptions has an individual character. Standing apart among the band versions of the Prelude is an arrangement from the repertoire of the J. Hylton orchestra (1930). It absolutely preserves the complete structure of the original. For this reason, this version could be called an instrumentation (sound transcription) of a piano opus, with a reservation for moving to a different socio-cultural niche and new conditions for artistic communication. The sound of the arrangement is specific, oriented to P. Whiteman's sympho-jazz, following the example of which Hylton introduces strings into the orchestra. In addition, this version is distinguished by the absence of swing: it fundamentally retains the “straight” rhythm, as well as (unlike the monotempo of the above samples) the agogics present in the original source. Thus, the considered band-versions of Rachmaninov's Prelude demonstrate both a typological correspondence to the phenomenon of “jazzing the classics” and the individuality of transcriptional transformations.





**Keywords:** jazzing the classics, Rachmaninoff, Prelude C# minor, G. Gray, J. Hylton, D. Ellington

**РАУ Евгения Робертовна**  
кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
музыкальных дисциплин,  
Ленинградский государственный  
университет имени А.С. Пушкина,  
Пушкин



**Evgeniya RAU**  
PhD,  
Senior Lecturer,  
Department of Musical  
Disciplines, Pushkin Leningrad  
State University,  
Pushkin

## **ПОЭТИЧЕСКИЙ И ПРОЗАИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ОРАТОРИАЛЬНОМ ПАССИОНЕ: СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ**

Исследование посвящено структурным особенностям ораториального пассиона как уникального феномена, объединяющего различные музыкально-жанровые формы. Среди многочисленных характеристик ораториальных пассионов особое внимание уделено работе композитора над музыкальным воплощением поэтического (хорального, мадригального) и прозаического (прежде всего евангельского) текста.

Появление ораториального пассиона на стыке двух жанров привело к тому, что на объединение разных текстов в единое структурное целое влияют одновременно два фактора: логика богослужения, в котором чередуются прозаические и поэтические фрагменты, и логика музыкальной драматургии, где сопоставление прозаического и поэтического текста приводит к появлению контраста. Задачей композитора при этом становится не только объединение разных текстов в гармоничное целое, но и построение своего рода «нарратологической траектории» воплощения Страстного сюжета.

Материалом исследования стали пассионы различных авторов, созданные в XVIII–XXI столетиях (в том числе «Страсти по Матфею» И.С. Баха, «Страсти» Г. Герцогенберга, «Распятие» Э. Руппеля, «Страсти по Луке: 700000 дней спустя» Г. Цахера, «Страсти и Воскресение» А. Муди, «Пьета» Дж. Мюхлейзена и др.)

Рассмотрены следующие способы соединения поэтического и прозаического текста в пассионе:

— противопоставление. Прозаический текст основан на принципиально иной ритмической и ладовой основе, чем поэтический;

— производность. Речитатив выведен из хора, построен на его интонациях, упорядочен метрически, но ритмически свободен (без повторности, свойственной хоралу), что позволяет приблизить его к интонациям речи.

Кроме того, обобщена концепция художественной многоплановости как идейной концепции жанра пассиона. В применении к отдельным образцам жанра этот подход прослеживается в работах Дж. Батта, Д. Меламеда, Ю. Габая, Л. Березовчук и других отечественных и зарубежных музыковедов.

**Ключевые слова:** ораториальный пассион, поэтический и прозаический текст в музыкальном произведении; художественная многоплановость; музыкальная драматургия



## POETIC AND PROSE TEXT IN THE ORATORICAL PASSION: THE SPECIFICS OF MUSICAL AND DRAMATIC EMBODIMENT

This study is devoted to the structural features of the oratorical passion as a unique phenomenon combining various musical genre forms. Among the numerous characteristics of oratorical passions, special attention is paid to the composer's work on the musical embodiment of poetic (chorale, madrigal) and prose (primarily gospel) texts.

The appearance of the oratorical passion at the junction of the genres of passion and oratorio has led to the fact that two factors simultaneously influence the unification of different texts into a structural whole: the logic of liturgy, in which prose and poetic fragments alternate, and the logic of musical drama, where the comparison of prose and poetic text leads to the appearance of contrast. The task of the composer at the same time becomes not only the unification of different texts into a harmonious whole, but also the construction of a kind of 'narratological trajectory' of the embodiment of a Passion plot.

The material of the study was passion works by various authors created from the 18 to the 21 centuries (including *Matthäus-Passion* by Johann Sebastian Bach, *Die Passion* by Heinrich von Herzogenberg, *Crucifixion* by Paul Ernst Ruppel, *700000 Tage später* by Gerd Zacher, *Passion and Resurrection* by Ivan Moody, *Pietà* by John Muehleisen et al.)

The following ways of combining poetic and prose text in passion are considered:

— opposition. The prose text is based on a fundamentally different rhythmic and modal basis than the poetic one.

— derivation. The recitative is derived from the chorale, built on its intonations, ordered metrically, but rhythmically free (without repetition characteristic of the chorale), which allows it to be brought closer to the intonations of speech.

In addition, the concept of artistic diversity as an ideological concept of the passion genre is generalized. This approach can be traced in the works of John Butt, Daniel Melamed, Yuri Gabay, Larisa Berezovchuk and other Russian and foreign musicologists.

**Keywords:** oratorio passion, poetic and prose text in a piece of music; artistic versatility; musical dramaturgy

**САГДИЕВ Рустам Фаридович**  
композитор,  
лауреат Национальной оперной  
премии «Онегин»,  
Санкт-Петербург



**Rustam SAGDIEV**  
Composer,  
Laureate of the National Opera  
award "ONEGIN",  
Saint Petersburg

## СПЕЦИФИКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ПРОЕКТАХ DIGITAL OPERA

Digital opera — одно из самых молодых направлений современного искусства, характерные черты и атрибуты которого еще не вполне определены. Можно сказать, что это художественное течение находится в активной фазе формирования, самоопределения в поджанр или в отдельный жанр.

В современном искусстве «цифровая опера» представлена уже довольно большим числом произведений. Их палитра широка и разнообразна, методы же исследо-



вания таких сочинений только формулируются и разнятся в зависимости от подходов конкретного ученого. Таким образом, речь идет о феномене, который стремительно развивается, мутирует и модулирует в одном потоке культуры и времени с нами.

Цель доклада — выявить наиболее характерные (по отношению к цифровой опере) черты музыкального стиля и драматургии в таких произведениях, как «Грехопадение» и «Комедия города Петербурга» по пьесам Даниила Хармса, а также «Медея» по мотивам одноименной трагедии Еврипида, созданных автором этого сообщения Рустамом Сагдиевым. Научная новизна обусловлена опорой на не изученные сочинения современного композитора, созданные для передового музыкально-театрального направления.

**Ключевые слова:** онлайн опера; цифровое искусство; музыка; театр; авангард; композиция

## SPECIFICS OF THE OPERA GENRE IN DIGITAL OPERA PROJECTS

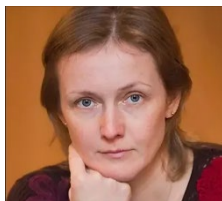
Digital opera is one of the youngest trends in contemporary art, which characteristic features and attributes have not yet been fully defined. This art movement is in the active phase of formation, self-determination into a subgenre or into a separate genre.

In contemporary art, “digital opera” is already represented by a fairly large number of extremely varied works, but research methods are only being formulated and vary depending on the researcher. Thus, we have a phenomenon that is rapidly developing, mutating and modulating in the same stream of culture and time with us.

The purpose of this work is to identify the most characteristic (in relation to digital opera) features of the music and musical dramaturgy of the following works: “Lapse from virtue” and “Comedy of the City of Petersburg” based on the plays by Daniil Kharms and “Medea” based on the tragedy by Euripides. The choice of the researched works is due to the fact that the author of the article is the composer of these operas.

**Keywords:** online opera; digital art; music; theater; avant-garde; composition

**САДОКОВА Вера Владимировна**  
кандидат искусствоведения,  
ответственный редактор  
научного журнала «Ученые записки  
Российской академии  
музыки имени Гнесиных», Москва



**Vera SADOKOVA**  
PhD,  
Executive Editor,  
Scientific Journal “Scholarly Papers  
of Russian Gnessins Academy of  
Music”, Moscow

## «ПИКОВАЯ ДАМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РАСКРЫТИИ ТАНАТОЛОГИЧЕСКОЙ ФАБУЛЫ

Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» рассматривается с позиции нарратологии, за основу взят ракурс осмысления и формы воплощения феномена смерти.

Отмечается ключевая роль пороговых знаков и символов, формирующих структуру внутритекстового пространства и проставляющих главные семантические акценты, которые осуществляют переход от буквального плана повествования к иносказательному.



Символически интерпретируются элементы текста: персонажи оперы, обстоятельства и события (гнетущее ожидание и пересечение границы); акустические знаки (фанфары, военные сигналы, удары в дверь, окно, пол, приближающиеся шаги, полночный бой часов). В результате моделируется семантическое поле, все смысловые единицы которого измеряются положением относительно границы «жизнь-смерть» и наделяются одной из трех функций: «до», «на», «после» порога. Их взаимодействие формирует центр, соотнесенный с ядром семантического поля «смерть», выстраивает путь. Пространственно-временной аспект осмысления смерти сближает сочинение с текстом погребального обряда, в котором последнее событие человеческой жизни также репрезентируется в пространственных категориях и отождествляется с путем.

Семантические параллели оперы с мифоритуальным сценарием прослеживаются на уровне концепции и воплощения замысла. В соответствии со схемой переходного ритуала (отделение — промежуточный этап — включение) рассматривается композиция текста, внутритекстовые структуры (символическая интерпретация диалогов, создающих драматургическую основу текста и раскрывающих идею трудного пути), символические персонажные функции и их трактовка.

Прочтение «Пиковой дамы» в аспекте художественной танатологии позволяет сделать интересные наблюдения о позднем стиле композитора.

**Ключевые слова:** смерть, время-пространство, ракурс повествования, «Пиковая дама», ритуальный сценарий; П.И. Чайковский

***THE QUEEN OF SPADES BY PYOTR TCHAIKOVSKY.***  
**CATEGORIES OF SPACE AND TIME**  
**IN THE DISCLOSURE OF THE THANATALOGICAL PLOT**

Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* is considered from the perspective of narratology — the perspective of understanding and the form of embodiment of the phenomenon of death. The key role of threshold space-time signs and symbols forming the structure of the intra-textual space, putting down the main semantic accents, making the transition from the literal narrative plan to the allegorical one is noted.

The symbolic interpretation of the elements of the text is traced: opera characters, circumstances and events (oppressive expectation and border crossing); acoustic signs (fanfare, military signals, blows on the door, window, floor, approaching footsteps, midnight clock striking), as a result of which a symbolic field is modeled, all semantic units of which are measured by position relative to the border “life-death”, are endowed with one of three symbolic functions: “before”, “on”, “after” the threshold. Their interaction forms a center correlated with the core of the semantic field ‘death’, builds a path. The space-time aspect of understanding death brings the work closer to the text of the funeral rite, in which the last event of human life is also represented in spatial categories, identified with the path.

Semantic parallels of the opera with the mythological scenario can be traced at the level of the concept, the embodiment of the idea. In accordance with the scheme of the transitional ritual (separation — intermediate stage — inclusion) is considered: the structure of the text, intra-text structures (symbolic interpretation of dialogues that create a compositional dramatic basis of the text, revealing the idea of a difficult path), symbolic character functions and their interpretation.

Reading the *Queen of Spades* in the aspect of artistic thanatology allows us to make interesting observations about the composer's late style.



**Keywords:** death, time-space, narrative perspective, Queen of Spades, ritual scenario, P.I. Tchaikovsky

**САРАНЧА Вера Евгеньевна**  
аспирант I года обучения,  
кафедра аналитического музыкознания,  
Российская академия имени Гнесиных,  
Москва



**Vera Sarancha**  
1<sup>st</sup> Postgraduate Student,  
Analytical Musicology Department,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow

### **ОПЕРА А.Н. ВЕРСТОВСКОГО «СОН НАЯВУ» И «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» М.И. ГЛИНКИ: СЮЖЕТНЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

Опера «Сон наяву, или Чурова долина» была создана А.Н. Верстовским в 1844 году, спустя почти 10 лет после премьеры «Аскольдовой могилы» (1835), принесшей композитору славу и успех. В этом сочинении он обращается к произведению В.И. Даля «Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее», которое он характеризует как «старую бывальщину в лицах». В этом сочинении приводятся «преданья старины глубокой», повествующие о сватовстве князей и ханов к княжне Зоре, которая после череды фантастических приключений обретает свое счастье с возлюбленным – Милошем. Сюжет рассказа Даля, переработанный князем А.А. Шаховским в либретто, выдержаны в эстетике романтизма, с элементами славянского эпоса и фантастики. За два года до премьеры «Сна наяву» публике была представлена опера «Руслан и Людмила» (1842) М.И. Глинки. Сочинения обоих композиторов оказались чрезвычайно схожи по сюжету, на что обращали внимание как современники Верстовского, так и исследователи его творчества. Обе оперы были восприняты публикой довольно холодно. По выражению А.Н. Серова, «Сон наяву» имел «половинный успех». Однако, несмотря на внешнее сходство и стремление композиторов к развитию национальной традиции, оперы значительно отличаются друг от друга. Глинка, будучи новатором, во многом отходит от итальянской и французской оперных школ, а Верстовский, напротив, создает свое сочинение по образцу «старых» волшебных опер, столь характерных для 1820–1830-х годов XIX столетия. Доклад посвящен анализу особенностей сюжета и музыкальной композиции оперы «Сон наяву» с ее очевидным параллелем с «Русланом и Людмилой» Глинки, а также влиянию европейской оперной традиции на русскую в период ее развития и становления.

**Ключевые слова:** А.Н. Верстовский, М.И. Глинка, опера, «Сон наяву, или Чурова долина», «Руслан и Людмила»

### **ALEXEY VERSTOVSKY'S DAY DREAM AND GLINKA'S RUSLAN AND LYUDMILA: PLOT AND COMPOSITIONAL INTERSECTIONS**

The opera *Day Dream, or The Chur Valley* (*Son nayavu, or Churova dolina*) was created by Alexey Verstovsky in 1844, almost 10 years after the premiere of *Askold's Grave* (1835), which brought fame and success to the composer. In this opera, he refers to the





work of Vladimir Dal *The Night at the Crossroads, or the Morning of the Evening is More Complicated*, which he characterizes as ‘an old thing in the faces.’ It describes as ‘the legends of the ancient deep,’ telling about the matchmaking of princes and khans to Princess Zora, who, after a series of fantastic adventures, finds her happiness with her lover, Miloš. The plot of Dal's story, revised for the opera by Prince Alexander Shakhovskiy in the libretto, sustained in the aesthetics of romanticism, with elements of Slavic epic and fiction. Two years before the premiere of the *Day Dream*, the opera *Ruslan and Lyudmila* (1842) by Mikhail Glinka was presented to the public. The compositions of both composers turned out to be extremely similar in plot, which was noticed by both Verstovsky's contemporaries and researchers of his work. Both operas were received by the public rather coldly. In the words of Alexander Serov, *Day Dream* had ‘half success.’ However, despite the external similarity and the desire of the composers to develop the national tradition, the operas differ significantly from each other. Glinka, being an innovator, largely departs from the Italian and French opera schools, and Verstovsky, on the contrary, creates his composition on the model of the ‘old’ magic operas, so characteristic of the 1820s and 1830s. The report is devoted to the analysis of the features of the plot and musical composition of the opera *Day Dream*, its obvious parallels with Glinka's *Ruslan and Lyudmila*, as well as the influence of the European opera tradition on the Russian during its development and formation.

**Keywords:** Alexey Verstovsky, Mikhail Glinka, opera, *Day Dream*, or *The Chur Valley*, *Ruslan and Lyudmila*

**САФАРАЛИБЕКОВА Рена Исмет кызы**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки,  
Бакинская Музыкальная Академия  
имени Узеира Гаджибейли,  
Баку, Азербайджан



**Rena Safaralibekova**  
PhD,  
Associate Professor,  
Music History Department,  
Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy,  
Baku, Azerbaijan

## СИМФОНИЧЕСКИЕ ГРАВЮРЫ «ДОН КИХОТ» КАРА КАРАЕВА КАК ОПЫТ НАРРАТИВНОЙ АУТОТЕРАПИИ

Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева вызывают особый интерес в силу смысловой многозначности. Важнейшее отличие этого произведения от музыки Караева к одноименному фильму Г. Козинцева в целеполагании: симфонические гравюры создавались композитором в аутотерапевтических целях. Караевский «Дон Кихот» рассматривается как нарратив рикёровского «могущего человека», который стремится дотянуть свое подсознание до светлого поля сознания, по формулировке Пруста. Знание «нарратора» о финале истории и глубоко личностный характер нарратива обуславливают его трагедийную сущность, во многом определяя драматургию и архитектуру произведения. В таком аспекте караевские симфонические гравюры «Дон Кихот» рассматриваются впервые.

**Ключевые слова:** нарративная аутотерапия, нарративный анализ, «поток сознания», архитектура, Кара Караев, «Дон Кихот»

**SYMPHONIC ENGRAVINGS *DON QUIXOTE* BY KARA KARAEV**



## AS AN EXPERIENCE OF NARRATIVE AUTOTHERAPY

Symphonic engravings *Don Quixote* by Kara Karaev are of particular interest, primarily because of the semantic, metaphorical ambiguity. The most important difference between symphonic engravings and music from the film of the same name by G. Kozintsev is that they were created by the composer for autotherapeutic purposes. Therefore, *Don Quixote* by Karaev is considered as the narrative of Ricoeur's "person who can", who seeks to reach his subconscious to the bright field of consciousness, according to Proust's formulation. The knowledge of the "narrator" about the finale of the story and the deeply personal nature of the narrative determine the tragic essence of the narrative, largely determining the dramaturgy and architectonics of the work. In this perspective, the symphonic engravings *Don Quixote* are considered for the first time.

**Keywords:** narrative autotherapy, narrative analysis, "stream of consciousness", architectonics, Kara Karaev, *Don Quixote*

**СЕВАСТЬЯНОВА Ирина Вячеславовна**  
сотрудник Центра электроакустической  
музыки, Московская государственная  
консерватория имени П.И. Чайковского,  
Москва



**Irina SEVASTYANOVA**  
Researcher at the Centre for Electroacoustic Music,  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow

## ЭФФЕКТ СМЕШАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В PIANO CONCERTO СИМОНА СТЕНА-АНДЕРСЕНА

В докладе исследуются точки пересечения реального и виртуального в Концерте для фортепиано, семплера, оркестра и видео (2014) композитора Симона Стена-Андерсена (р. 1976). Это редкий пример мультимедийного сочинения в жанре инструментального концерта. Произведение построено на взаимодействии реальностей: игры живых музыкантов и акустических звучаний инструментов с цифровой средой — записанными заранее видео, транслируемыми на нескольких экранах, и звуками, воспроизводимыми с помощью семплера. Точкой соприкосновения разных миров становится фортепиано, оно существует сразу в двух воплощениях: как концертный рояль и как его виртуальный двойник — разрушенный инструмент (в начале сочинения на видео показан момент его падения с высоты восьми метров).

Концерт рассматривается с позиции постцифровой эстетики в современном искусстве и связанных с нею понятий: медиа, правды, иллюзии и ошибки. Используя постмодернистскую категорию деконструкции, автор доклада показывает, как композитор «пересобирает» сломанный рояль в виртуальный инструмент. Концерт сопоставляется с более ранними сочинениями Стена-Андерсена, мультимедийными произведениями с фортепиано у других композиторов (Михаэля Байля, Йоханнеса Крайдлера, Стефана Принса) и с работами современных художников (Габриэлы Джерозы и Ромео Кастеллуччи).

Симон Стен-Андерсен — один из ведущих европейских композиторов, но на русском языке исследований о нем практически нет. В русскоязычном музыковедении также мало представлены работы о мультимедийных произведениях современ-



ных авторов. В статье будет изучен как творческий метод Стена-Андерсена, так и возможные подходы к анализу новой музыки.

**Ключевые слова:** Симон Стен-Андерсен, мультимедиа композиция, постцифровая эстетика, смешанная реальность, деконструкция, концепция двойника, конкретная инструментальная музыка

## THE NOTION OF MIXED REALITY IN SIMON STEEN-ANDERSEN'S PIANO CONCERTO

This article explores the interrelationship between the real and the virtual in Simon Steen-Anderson's Piano Concerto (2014) for piano, sampler, video and orchestra. It is a rare example of instrumental concerto being a multimedia work. The piece is based on the interaction of "realities". Live performers with their acoustic instruments are juxtaposed with the virtual environment: pre-recorded video clips and sounds coming from the sampler. The intersection of real and virtual is the piano itself, which exists in two embodiments: first, as a grand piano, and second, as a virtual doppelgänger (the clips show the instrument being destroyed at the start of the piece).

This paper deals with the Piano Concerto drawing on the concept of post-digital aesthetics in contemporary arts, as well as its companion features: the notions of mediality, truth, illusions and errors. Using the concept of deconstruction, the article displays how the composer rebuilds the broken piano into a virtualized instrument. The Piano Concerto is considered within the larger body of Steen-Andersen's work and multimedia pieces written by Michael Beil, Johannes Kreidler and Stefan Prins, as well as works by contemporary artists Gabriella Gerosa and Romeo Castellucci.

While Simon Steen-Andersen is one of the leading European composers, there is not much research about his work in Russian. Also, there is not much research into multimedia pieces written by contemporary composers. The article explores Steen-Andersen's artistic methodology as well as some possible approaches to analyzing new music.

**Keywords:** Simon Steen-Andersen, multimedia composition, post-digital aesthetics, mixed reality, deconstruction, doppelgänger, musique concrète instrumentale

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



**Elena SIDOROVA**  
*PhD, Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow*

## Л. ВАН БЕТХОВЕН: «ДВИЖЕНИЕ МЫСЛИ» В ЗВУКАХ

Нарративность (повествовательность) в музыке со всей очевидностью присутствует там, где дано словесное выражение художественной идеи. Однако можно ли говорить о нарративности в инструментальных произведениях, не имеющих вербального подтверждения художественного замысла в виде программы или заглавия? На наш взгляд, любое музыкальное произведение (даже имеющее обобщенное определение — «соната», «симфония», «вариации», «фуга») является личным высказыванием



композитора, его образным рассказом о себе, о своих чувствах, о своем отношении к миру.

Нередко тип музыкального высказывания обуславливается самой формой-жанром, содержащей определенную драматургическую фабулу, сюжет. Количество «действующих лиц» (тем-образов), их развитие, взаимодействие и конечный результат определяют идейное и музыкальное содержание пьесы. Дополнительную информацию в повествование вносят неожиданные отступления в изложении материала, в которых композитор внезапно прерывает стихию звукового потока и как бы «погружается» в область своих мыслей, воспоминаний, сокровенных чувств, размышлений. В этих отступлениях условно отражается «движение мысли» автора. Наиболее яркие образцы подобных высказываний «мыслей вслух» обнаруживаются в инструментальных произведениях Бетховена — симфониях, фортепианных сонатах, струнных квартетах.

В обычном структурном анализе подобные фрагменты, как правило, не рассматриваются, т.к. они не влияют на общую конструкцию музыкальной формы. Их звуковая наполненность приобретает особую семантическую значимость при нарративном анализе, углубляющем понимание художественного содержания музыкального произведения. Полученные наблюдения вносят дополнительные черты не только в характеристику стиля композитора, но и, в целом, его творческого и личностного портрета.

**Ключевые слова:** инструментальная музыка, высказывание, нарративный анализ, Бетховен, «мысли вслух», художественное содержание, стиль композитора.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN: THE “MOVEMENT OF THOUGHT” IN SOUNDS

Narrative in music is clearly present where a verbal expression of an artistic idea is given. However, is it possible to talk about narrativity in instrumental works that do not have verbal confirmation of artistic intent in the form of a programme or title? In our opinion, any musical composition (even having a generalized definition – “sonata”, “symphony”, “variations”, “fugue”) is a personal statement of the composer, his figurative story about himself, about his feelings, about his relation to the world.

Quite often, the type of musical utterance is conditioned by the form-genre itself, which contains a certain dramaturgic plot, a storyline. The number of “characters” (themes-images), their development, interaction and final result determine the ideological and musical content of the play. Additional information in the narrative is provided by unexpected digressions in the presentation of the material, in which the composer suddenly interrupts the element of the sound flow and, as it were, “plunges” into the area of his thoughts, memories, innermost feelings, reflections. The musical sounds of such digressions conditionally reflect the “movement of thought” of the author. The most striking examples of such statements “thinking aloud” are found in the instrumental works of L.V. Beethoven - symphonies, piano sonatas, string quartets.

In conventional structural analysis, such fragments are usually not considered, since they do not affect the overall construction of the musical form. Their sound content acquires a special semantic significance in the course of narrative analysis, which deepens the understanding of the artistic content of a musical work. The obtained observations introduce additional features not only into the characteristics of the composer's style, but also in general, his creative and personal portrait.





**Keywords:** instrumental music, utterance, narrative analysis, Beethoven, “thinking aloud”, artistic content, composer’s style.

**СТОГНИЙ Ирина Самойловна**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры аналитического  
музыкознания,  
Российская академия имени Гнесиных,  
Москва



**Irina STOGNY**

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Analytical Musicology Department  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow

## НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. БАХА

В докладе будут рассматриваться различные проявления нарративных стратегий в творчестве И.С. Баха. Термин «*нарративность*» обозначает линейное развертывание текста, т.е. *нарративным становится все, что обладает временной структурой и подразумевает некое изменение ситуации*. Однако нарратив может быть несюжетным и нелинейным.

Объектом нарративного анализа может служить любой элемент музыки, выполняющий роль смыслоносителя, например, *трезвучие*, которое нередко становится интонационно-тематической основой сочинений И.С. Баха. Так, во Французской сюите d-moll трезвучие проявляется как сюжетный элемент, определяя наиболее важные точки мелодического развития. Возникает своеобразная «интрига» в игре его тонами. На своем крошечном уровне оно демонстрирует семантику приема, имманентно присущего музыке. Его самодостаточность обеспечивается самостоятельным процессом развития, связанным с поиском версий элемента. Аналогичным образом может быть построен ладовый, тональный или гармонический сюжет.

Нарративную функцию выполняет и *композиционный план*. Примером могут служить токкаты И.С. Баха. Композиция любой токкаты представлена вступительной импровизацией, Adagio и фугой. Философский смысл этой конструкции заключается в том, что движение к заключительной фуге осуществляется в виде метода постепенного «наращивания» интонаций в процессе движения к ней внутри цикла. В заключительной фуге той или иной токкаты все откристаллизовавшиеся элементы: ритм, фактура, гармония, мелодия, линейная взаимосвязь голосов получают свое воплощение и конкретное художественное решение.

В целостном нарративе своим красноречивым «голосом» наделяется *фактура*. В кантате № 150 И.С. Баха «К Тебе, Господи, возношу душу мою» фактурные рисунки играют важнейшую роль в трактовке словесного текста и дают наглядное представление об их нарративных возможностях. Каждая строфа баховской композиции демонстрирует свое фактурное решение. В *первой строфе* – «К Тебе, Господи», «вознесение» души воплощается с помощью восходящего движения голосов и интонацией восходящей октавы, соответствующей словам. Сама же «душа» полна печали, сокрушения, покаяния. Этому соответствует *третья строфа* «Да не постыжусь». Бах использует прямой порядок вступления голосов, но от *сопрано к басу*, благодаря чему возникает зеркальная симметрия по отношению к первой строфе. Смысл заключается в том, что «*Ты*» и «*Я*» разделено интонационно или фактурно. Божественное «*Ты*» всегда связано с подъемом, «*Я*», наоборот, интонационно прорисовано хроматиче-





ским спуском и нисходящим абрисом движения голосов. *Симметрия* у Баха — важнейший носитель идеи гармонии и совершенства. Мир полон страданий, но он гармоничен.

Наконец, **тональный процесс**, существующий в виде смены *тональных событий*, также обладает *нарративными* свойствами, которые могут проявляться по-разному: 1) в виде *общих характеристик* тональностей, закрепленных столетиями; 2) в качестве *линии сюжетного повествования* (тональности привязаны к конкретным событиям или персонажам, аналогично *сюжетному повествованию* и образуя тональную драматургию); 3) в качестве основного *концепта* сочинения, функционируя как *несюжетный нарратив*. В обоих циклах баховских пассионов тональность *c-moll* — стратегически наиболее важная. Она заявляет о себе в связи с *телесными муками, телесной смертью и погребением*. Тональность *f-moll* используется Бахом в связи с темой предательства и, соответственно, появляется впервые в ситуации Тайной вечери. Вторая тональность, *G-dur*, воплощает *пасхальный* смысл Тайной вечери. В целом, можно утверждать, что Бах буквально «исследует» Священное писание, прочерчивая линии между событиями и персонажами.

**Ключевые слова:** И.С. Бах, нарратив, Французская сюита d-moll, кантата № 150, симметрия

## NARRATIVE STRATEGIES IN THE WORK OF I.S. BACH

The report (article) will consider various manifestations of narrative strategies in the work of I.S. Bach. The term “narrativity” refers to the linear expansion of the text i.e. narrative is everything that has a temporal structure and implies a certain change in the situation. However the narrative can be non-plot and non-linear.

The object of narrative analysis can be any element of music that is a meaning carrier for example a triad which is often the intonation-thematic basis of I.S. Bach. Thus in the “French” suite in d-moll the triad appears as a plot element defining the most important points of melodic development. There is a kind of “intrigue” in the game with his tones. At its tiny level it demonstrates the semantics of a technique that is immanent in music. Its self-sufficiency is ensured by an independent development process associated with the search for versions of the element. A modal tonal or harmonic plot can be constructed in a similar way.

The compositional plan also performs a narrative function. An example is the toccatas of I.S. Bach. The composition of any toccata is represented by an introductory improvisation, an adagio and a fugue. The philosophical meaning of this construction lies in the fact that the movement to the final fugue is carried out in the form of a method of gradual “building up” of intonations in the process of moving towards it within the cycle. In the final fugue of this or that toccata, all crystallized elements: rhythm, texture, harmony, melody, linear interconnection of voices are embodied and each time have a specific artistic solution.

In a holistic narrative, texture has its own eloquent “voice”. In cantata No. 150 J.S. Bach *To Thee, O Lord, I lift up my soul* textured drawings play an important role in the interpretation of the verbal text and give a visual representation of their narrative possibilities. Each stanza of Bach’s composition has its own textural solution. In the first stanza — *To Thee, O Lord, I lift up my soul* the “ascension” of the soul is embodied by means of textural organization: the ascending movement of voices and the intonation of the ascending octave corresponding to the words. The “soul” itself is full of sadness contrition, repentance. This



corresponds to the third stanza *Let me not be put to shame*. Bach in it also uses a direct order of entry of voices, but from soprano to bass, due to which a mirror symmetry arises in relation to the first stanza. The meaning lies in the fact that Bach's "You" and "I" are divided intonation or texture. The divine "You" is always associated with the rise "I" on the contrary, is drawn intonation with a chromatic descent, and a descending outline of the movement of voices. Bach's symmetry is the most important bearer of the idea of harmony and perfection. The world is full of suffering but it is harmonious.

Finally, there is a tonal process that exists in the form of a change of tonal events. It has narrative properties, which can manifest themselves in different ways 1) in the form of general characteristics fixed for centuries; 2) as a line of plot narration (tonality is tied to specific events or characters, similar to plot narration and forming tonal dramaturgy); 3) as the main concept of the composition, functioning as a non-plot narrative. In both cycles of Bach's passions, the key of c-moll is strategically the most important. She declares herself in connection with bodily torments bodily death and burial. The key f-moll is used by Bach in connection with the theme of betrayal and, accordingly appears for the first time in the situation of the Last Supper. The second key G-dur embodies the Easter meaning of the Last Supper. In general it can be argued that Bach literally "explores" Holy Scripture drawing lines between events and characters.

**Keywords:** I.S. Bach, Narrative, French Suite in d-moll, Cantata No. 150, Symmetry

**СУСИДКО Ирина Петровна**

доктор искусствоведения,  
профессор, заведующая кафедрой  
аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
ведущий научный сотрудник сектора  
классического искусства Запада,  
Государственный институт  
искусствознания, Москва



**Irina SUSIDKO**

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),  
Full Professor,  
Head of the Analytical  
Musicology Department  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Leading Researcher,  
Sector of Classical Art of the West,  
State Institute of Art History,  
Moscow

### «ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА» К.В. ГЛЮКА: ЕЩЕ РАЗ ОБ АРИИ *CHE FARÒ SENZA EURIDICE*

Ария Орфея *Che farò senza Euridice* породила дискуссии еще в XVIII веке (Чарльз Берни, Иоганн Карл Фридрих Рельштаб и др.), которые не утихли и впоследствии (Эдуард Ганслик, Герман Аберт, Альфред Эйнштейн, Штефан Кунце). В первую очередь обсуждалось несоответствие светлого характера музыки трагической ситуации: герой оплакивает свою возлюбленную во второй раз, теперь уже окончательно ее потеряв. Такое несоответствие обращало на себя внимание уже потому, что Глюк в истории оперы имел репутацию композитора, впервые теснейшим образом связавшего музыку со сценическим действием, наиболее ярким примером чего считается сцена Орфея с фуриями у врат Аида.

В докладе выдвинута гипотеза о наличии в опере Глюка особой лирико-драматической фабулы, внутреннего, глубинного нарратива складывающейся из ряда характерных мелодических оборотов. Эти повторяющиеся мотивы, связывающие на расстоянии значимые для сюжета музыкальные номера, не могут быть уподоблены ни лейтмотивам, ни темам-реминисценциям, типичным для оперной драматургии XIX



века. С большим основанием их можно назвать топосами, свойственными музыкальному воплощению аффектов *amoroso* и *lamento*. Глюк вписывает эти «общие места» в оригинальный музыкальный контекст, придавая им тем самым индивидуальную окраску и узнаваемый облик. Мелодия *Che farò senza Euridice*, заключительной арии Орфея, несмотря на свою органичность и классическую «самодостаточность», суммирует

мелодические обороты, рассредоточенные в других сольных номерах Орфея и в хоре, открывающем оперу. Результат, к которому приводит развертывание этого нарратива, в опере точнее всего можно обозначить как музыкальное воплощение **катарсиса**. Наличие в «Орфее» Глюка музыкальной фабулы, рождающейся из взаимодействия мельчайших синтаксических единиц, позволяет поставить вопрос о свойствах нарратива в старинной опере, о взаимной корреляции сюжетного развития в либретто, музыкальной композиции и линии жанрово-мелодических топосов, что может инициировать новые аналитические подходы.

**Ключевые слова:** Кристоф Виллибальд Глюк, «Орфей и «Эвридика», топос, аффект, нарратив

### **ORFEO ED EURIDICE BY CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: ONCE AGAIN ON THE ARIA *CHE FARÒ SENZA EURIDICE***

Orpheus's aria *Che farò senza Euridice* gave rise to discussions as early as the 18th century (Charles Burney, Ludwig Relshtab and others), which did not subside even later (Eduard Hanslik, Hermann Abert, Alfred Einstein, Stefan Kunze). First of all, the discrepancy between the light nature of the music and the tragic situation was discussed: the hero mourns his beloved, for the second time, now finally her loss. Such a discrepancy drew attention to itself already because Gluck had a reputation in the history of the opera as a composer who for the first time closely connected music with stage action, the most striking example of which is the scene of Orfeo with furies at the gates of Hades.

The report puts forward a hypothesis about the presence in Gluck's opera of a special lyrical and dramatic plot, which consists of the sequence of a number of characteristic melodic turns. These recurring motifs, linking at a distance musical numbers significant for the plot, cannot be likened to either leitmotifs or reminiscence themes typical of 19th-century operatic dramaturgy. With good reason, they can be called topoi, characteristic of the musical embodiment of the affects *amoroso* and *lamento*. Gluck, however, inscribes these “common places” in the original musical context, thus giving them an individual coloring and a recognizable appearance. The melody of *Che farò senz' Euridice*, the final aria of Orpheus, despite its organic and classical “self-sufficiency”, collects melodic turns dispersed in other solo numbers of Orfeo and in the choir that opens the opera. The result to which the unfolding of this narrative leads can best be described in the opera as the musical embodiment of catharsis. The presence in Gluck's *Orfeo* of the essence of a musical plot, born from the interaction of the smallest syntactic units, allows us to raise the question of the properties of the narrative in an old opera, the mutual correlation of plot development in the libretto, musical composition and the line of genre-melodic topoi, which may initiate new analytical approaches.

**Keywords:** Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Eurydice*, topos, affect, narrative



**СУСИДКО Ирина Петровна**

*доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва*



**Irina SUSIDKO**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department Gnessins Russian Academy of Music, Leading Researcher, Sector of Classical Art of the West, State Institute of Art History, Moscow*

**ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна**

*доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва*



**Tatiana TSAREGRADSKAYA**

*Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Department of International Relations and Creative Projects, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute of Art History, Moscow*

## **НАРРАТИВ VS ТОНФАБУЛА: О ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ И РОССИЙСКОЙ ТЕОРИИ**

Несмотря на все противоречия, связанные с пониманием музыкального произведения как нарратива, это направление в последние годы активно развивается в зарубежном музыкознании. Совокупность работ таких авторов, как Фред Эверетт Маус, Жан Жак Натье, Ээро Тараста, Марта Грабош, Байрон Алмен, Майкл Кляйн составляет корпус современных трудов по «музыкальной нарратологии», ставшей в последние годы отдельной ветвью музыковедения. Историю «музыкального нарратива» принято сегодня отсчитывать от резонансной статьи Мауса в *The New Grove Dictionary*; среди трудов последних лет — «Теория музыкального нарратива» Б. Алмена, где предложен конкретный инструментарий для анализа музыкального нарратива в опоре на теорию Нортропа Фрая, литературного критика юнгианской школы.

В России анализ смысловой (содержательной) стороны музыкального произведения также имеет весьма длительную историю — от интонационной теории Болеслава Леопольдовича Яворского и Бориса Владимировича Асафьева, аналитических подходов Виктора Абрамовича Цуккермана, Лео Абрамовича Мазеля и Виктора Петровича Бобровского до концепций Инны Алексеевны Барсовой (интонационная фабула) и Ростислава Николаевича Берберова (тонфабула), создающих явную параллель подходам в англо-американской музыкальной нарратологии. Первая расширяет, углубляет, конкретизирует подход к анализу тематических отношений как проявлению драматургических процессов в позднеромантическом сложно организованном сонатно-симфоническом цикле на разных уровнях его организации. Вторая строится на основе бинарных оппозиций, наиболее близко примыкая к теории Алмена, однако имеет и существенные отличия.





Цель сообщения — обозначить основные концептуальные опоры, методы и результаты применения инструментов нарративного анализа сегодня, выявить сближения и расхождения зарубежного и российского опыта.

**Ключевые слова:** нарратив, нарратологический анализ, интонационная фабула, тонфабула, Байрон Алмен, Ростислав Николаевич Берберов, Инна Алексеевна Барсова

### **NARRATIVE VS TONFABULA: ON PARALLEL PROCESSES IN FOREIGN AND RUSSIAN THEORY**

Despite all the contradictions associated with the understanding of a musical work as a narrative, this trend has been actively developing in foreign musicology in recent years. The works of such authors as Fred Everett Maus, Jean Jacques Nattiez, Eero Tarasti, Marta Grabosh, Byron Almen, Michael Klein make up the corpus of modern works on “musical narratology” which has become a separate branch of musicology in recent years. The history of the “musical narrative” is usually counted today from Maus’s article in The New Grove Dictionary; among the works of recent years is B. Almen's Theory of Musical Narrative, which proposes specific tools for the analysis of musical narrative based on the theory of Northrop Frye, a literary critic of the Jungian school.

In Russia the analysis of the semantic (content) side of a musical work also has a long history — from the intonation theory of Boleslav Yavorsky and Boris Asafiev, the analytical approaches of Viktor Zuckerman, Leo Mazel and Viktor Bobrovsky to the concepts of Inna Barsova (intonation plot) and Rostislav Berberov (tonfabula), creating a clear parallel to approaches in Anglo-American musical narratology. The first one expands, deepens, and concretizes the approach to the analysis of thematic relationships as a manifestation of dramatic processes in the late Romantic, complexly organized sonata-symphony cycle at different levels of its organization. The second one is built on the basis of binary oppositions, adjoining Almen’s theory most closely, but with significant differences.

The purpose of the paper is to identify the main conceptual pillars, methods and results of applying the tools of narrative analysis today, to identify the convergence and divergence of foreign and Russian experience.

**Keywords:** narrative, narratological analysis, intonational plot, tone-plot, Byron Almen, Rostislav Nikolaevich Berberov, Inna Alekseevna Barsova

**СУХОРУКОВА Ирина Игоревна**  
*преподаватель  
кафедры педагогики и методики,  
главный специалист  
отдела международных связей  
и творческих проектов  
Российской академии музыки имени  
Гнесиных, Москва*



**Irina SUKHORUKOVA**  
*Senior Lecturer,  
Department of Pedagogy and Methods,  
main specialist,  
Department of International Relations  
and Creative Projects,  
Gnessins Russian Academy  
of Music, Moscow*





## **МАРК-АНДРЕ АМЛЕН «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ»: НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ТЕКСТА И.В. ГЕТЕ**

В докладе представлен композиционный анализ этюда «Лесной царь» канадского пианиста-композитора Марка-Андре Амлена. Автор известен как супервиртуоз и исполнитель редких сочинений. Цикл двенадцати этюдов во всех минорных тональностях закончен в 2009 году. Эти традиционные концертно-виртуозные пьесы во многом подражают музыке композиторов XIX века. Тем не менее, Амлен создал свой индивидуальный фортепианный почерк, вкладывая в эти сочинения необычные композиционные идеи.

Сюжет «Лесного царя» Иоганна Вольфганга фон Гете имеет богатую историю. Классической интерпретацией текста в музыке считается песня Франца Шуберта с одноименным названием, которая породила целый ряд транскрипций. Однако между этюдом Марка-Андре Амлена и песней Шуберта нет связи, о чем пишет сам автор.

В центре внимания необычный подход композитора к созданию произведения — инструментальное переложение текста баллады «Лесной царь». Марк-Андре Амлен переводит текст в новую систему знаков, оставляя интонационную основу, пропорции диалогов и сценарий.

Композиция произведения целиком зависит от структуры первоисточника. Анализ тонального плана, интонаций, фактуры и переходов, а также соотнесения текста Гете и музыкального материала позволили определить особенности формы и существенные изменения в образной сфере баллады.

В трактовке Амлена сюжетная линия преобразована в развитие образа Лесного царя. Заложенная в тексте Гете спиральность формы, т.е. повторение действий на новом этапе, является для Амлена основой композиционного замысла. Текст баллады, став основой формы этюда, изменил содержание музыкального произведения.

**Ключевые слова:** Марк-Андре Амлен, «Лесной царь», И.В. Гете, инструментальное переложение текста

## **MARC-ANDRE HAMELIN «ERLKÖNIG»: A NEW READING OF GOETHE'S ORIGINAL TEXT**

The article presents a compositional analysis of Marc-Andre Hamelin's etude "Erlkönig". The Canadian pianist-composer Marc-Andre Hamelin is known as a super virtuoso and performer of rare compositions. His series of twelve studies in all minor keys was completed in 2009. Hamelin's études are traditional concert virtuoso pieces, in many cases imitating the music of 19th century composers. Nevertheless, Hamelin created his own individual piano style, putting interesting compositional ideas into these compositions.

The story of The Forest King by Johann Friedrich Wolfgang von Goethe has a rich history. Franz Schubert's song of the same name is considered the classical interpretation of the text in music, which has given rise to a number of transcriptions. However, there is no connection between Marc-Andre Hamelin's etude and Schubert's song, the author himself writes about this in the preface to the etudes.

The focus is on the composer's unusual approach to creating a work. This is an instrumental arrangement of the text of the ballad "The Forest King". Marc-André Hamelin translates the text into a new system of signs, leaving the intonational basis, the proportions of the dialogues and the script.



The composition of a work depends entirely on the structure of the original source. An analysis of the tonal plan, intonations, textures and transitions, as well as the ratio of Goethe's text and musical material made it possible to determine the features of the form and significant changes in the imaginative sphere of the ballad.

In Hamelin's interpretation, the storyline is transformed into the development of the image of the Forest King. Helicity of the form of the poem, i.e. the repetition of actions at a new stage is the basis of the compositional concept for Hamelin. The text of the ballad, thus becoming the basis of the form of the etude, changed the content of the musical work.

**Keywords:** Marc-Andre Hamelin, "Erlkönig", Goethe,

**СЯНЬ Ляюнь**

*композитор, музыковед,  
выпускница Российской академии  
музыки имени Гнесиных,  
Наньнин, Китай*



**Xian LEYUN**

*Composer, Musicologist,  
Graduate from the  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Nanning, China*

## ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОСТЬ В СИМФОНИЯХ ВАН СИЛИНЯ

Ван Силинь (род.1936) – китайский композитор, мыслитель и публицист. Его симфоническое наследие не раз привлекало внимание исследователей (В. Холоповой, П. Ло, А. Ван, Дж. Робисона). Он автор десяти симфоний, часть из которых написана по заказу (№№ 2, 6, 7, 8, 10), а часть представляет собой, как говорит сам композитор, его «истинное творчество». К последним относится Симфония № 1, ставшая выпускной работой Ван Силиня в Шанхайской консерватории. Эпиграфом к ней композитор избрал стихи современного китайского поэта Лу Синя о беззаветном служении Родине. Работа с тематизмом и общая драматургия отражают установки романтической симфонии. В ней чувствуется влияние П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. В память о поэте написан и Симфония № 5. Во время Культурной революции из-за идейных расхождений с политикой партии Ван Силинь, выступавший поборником западного искусства, был сослан в провинцию Шаньси (1964–1977). Этот период стал для него тяжелым испытанием. Однако после реабилитации и возвращения в Пекин он продолжил изучение партитур К. Пендерецкого, В. Лютославского, Д. Лигети. А. Шнитке. В Симфониях № 3 и № 4 нашли выход его переживания периода ссылки. Оба сочинения схожи мрачным оркестровым колоритом, использованием композиционных техник второй волны авангарда. В предисловии к изданиям симфоний композитор рассказывает об их идейном и образном содержании. Анализ музыкального материала и его трансформаций позволяют детализировать и уточнить эти авторские представления.

**Ключевые слова:** современная китайская музыка, симфония, Культурная революция, Ван Силинь, музыкальное содержание, авангард, полифония

## NARRATIVE IN SYMPHONIES OF THE CHINESE COMPOSER XILIN WANG

Wang Xilin (b.1936) is a Chinese composer, thinker and publicist. His symphonic legacy has repeatedly attracted the attention of researchers (V. Kholopova, P. Lo, A. Wang,



J. Robison). He is the author of ten symphonies, some of which were commissioned (No 2, No.4, No 6, No 7, No 8 and No 10), while others represent, as the composer himself says, his "true creation". The latter includes Symphony No 1, which was Wang Xilin's graduation work at the Shanghai Conservatory. As its epigraph, the composer chose verses by the contemporary Chinese poet Lu Xin about selfless service to the motherland. The work with themes and the overall dramaturgy reflect the attitudes of a Romantic symphony. The influence of Tchaikovsky, Prokofiev and Shostakovich can be felt. Symphony No 5 was also written in memory of this poet. During the Cultural Revolution, Wang Xilin, an advocate of Western art, was exiled to Shanxi province (1964-1977) because of his ideological differences with Party policies. This period was a severe trial for him. However, after his rehabilitation and return to Beijing, he continued to study scores by K. Penderecki, W. Lutosławski, D. Ligeti, A. Schnittke. In Symphonies No 3 and No 4 his experiences of exile find expression. Both works are similar in their gloomy orchestral colour and the use of compositional techniques of the second wave of the avant-garde. In the introduction to the editions of the symphonies, the composer expounds on their ideological and figurative content. The analysis of the musical material and its transformations allows these authors' ideas to be detailed and refined.

**Keywords:** contemporary Chinese music, symphony, Cultural Revolution, Wang Xilin, musical content, avant-garde, polyphony

**ЧУРИЛОВА Елена Александровна**  
*аспирант 1 года обучения,  
кафедра аналитического музыкознания  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Elena CHURILOVA**  
*1<sup>st</sup> year Postgraduate Student,  
Analytical Musicology Department  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*

## **ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЖОНА АДАМСА 80х – 90х ГОДОВ XX ВЕКА: НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТониКИ**

Джон Кулидж Адамс — одна из крупнейших фигур американского академического искусства XX–XXI века, композитор с оригинальными идеями и яркой индивидуальностью.

Хотя Адамса часто рассматривают как минималиста, техника его письма непрерывно меняется, в том числе в области формообразования. Мы обратились к двум сочинениям периода 1980х–1990х (сам композитор называл эти годы «гиперлирическими» и «гипермелодическими») и поставили задачу выявить архитектурные принципы композиции в «Учении о гармонии» (1985) и Скрипичном концерте (1993). В центре нашего внимания — принципы соединения фрагментов композиции в единое целое, типы возникающих взаимосвязей.

Взаимодействие разных параметров — метрического, ритмического, мелодического, гармонического — дает композитору возможность варьировать принципы цезирурования, а также маскировать их, сохраняя при этом признаки членения. Принципы формообразования Адамса пока еще незначительно изучены в музыкознании, как зарубежном, так и отечественном.



**Ключевые слова:** Джон Адамс, музыкальный постмодернизм, минимализм, репетитивная техника, архитектоника в музыке, формообразование в XX веке

## **INSTRUMENTAL WORKS BY JOHN ADAMS 80s – 90s OF THE 20th CENTURY: SOME PRINCIPLES OF ARCHITECTONICS**

John Coolidge Adams is one of the greatest figures of American academic art of the 20th-21st centuries, a composer with original ideas and a vivid personality.

Although Adams is often regarded as a minimalist, his composition technique is constantly changing, including formal area. We turned to two compositions from the period of the 1980s-1990s (the composer himself called these years “hyperlyrical” and “hypermelodic”), and set the task of revealing the architectonic principles of composition in the *Harmoneielehre* (1985) and the *Violin Concerto* (1993). Our focus is on the principles of connecting the fragments of the composition into a single whole, the types of appearing connection.

The interaction of different parameters - metric, rhythmic, melodic, harmonic — gives the composer the opportunity to vary the principles of caesuring, as well as mask them, while maintaining the signs of articulation. Adams’s formal principles have so far been little studied in musicology, both foreign and Russian.

**Keywords:** John Adams, musical postmodernism, minimalism, repetitive technique, architectonics in music, shaping in the 20th century

**ШИНКАРЕВА Майя Изъяславовна**

*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры  
аналитического музыкознания,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Maya SHINKAREVA**

*PhD,  
Associate Professor,  
Analytical Musicology Department  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*

## **НАРРАТИВ КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ: ЭПИСТЕМО- ЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС**

Понятие «нарратив», основательно разработанное в нарратологии и в различных вариациях дефиниции представленное в литературоведческих и структуралистских исследованиях, совсем недавно пришло в музыковедение. Между тем, несмотря на участвовавшие обращения в музыковедческих работах к этому понятию, комплексных исследований на русском языке, посвященных толкованию и проявлениям нарратива в произведениях музыкального творчества, пока не существует. Именно поэтому представляется интересным взглянуть на проблему нарратива с позиции познавательных задач музыкальной аналитики, и с тем, чтобы уточнить границы этого понятия, его безусловность (или, напротив, факультативный характер), продуктивность и целесообразность использования в структуре музыкознания.

В этом отношении полифония как искусство с ярко выраженным процессуальным началом и как отрасль теоретического музыкознания с отработанным кругом взаимосвязанных, глубоко осмысленных понятий, становится привлекательным объектом для рассмотрения дефиниции «нарратив», выяснения его эпистемологического статуса в контексте учения о музыкальной форме.



Цель доклада состоит в сравнительном анализе лингвистических, структуралистских и музыковедческих толкований понятия «нарратив», а также в выявлении значения этой категории для познавательной музыкально-аналитической деятельности. Рассматриваются точки зрения на проблему нарратива Ролана Барта, Артура Данто, Франклина Рудольфа Анкерсмита и др. Очевидно, что в трудах по филологии понятие нарратива трактуется как жанровая дефиниция — особый способ повествования, основанный на непрерывной событийной сюжетной структуре с участием энного числа действующих лиц (персонажей). Структуралистский подход предполагает экспликацию и анализ этого понятия в семиотическом и культурологическом ключе.

В музыковедческой аналитической практике понятие нарратива используется в узком значении, преимущественно в этимологической его коннотации и интерпретируется как синоним понятий «развертывание», «процесс». В связи с этим в докладе ставится вопрос об идентичности понятий «нарратив» и «процесс» и рассмотрении их в контексте теории интонации Бориса Асафьева («Музыкальная форма как процесс») с целью уточнения функционального различия между ними и корректного приложения к анализу музыки как искусству субстанционально процессуальному. В качестве музыкальных примеров привлекаются сочинения композиторов разных эпох и направлений.

**Ключевые слова:** нарратив, текст, процесс, структура, архитектоника, полифония, fuga, структурализм, теория интонация, Б.В. Асафьев

#### NARRATIVE AS A MUSICOLOGICAL CATEGORY: EPISTEMOLOGICAL STATUS

The concept of “narrative”, which was thoroughly developed in narratology and presented in literary and structural studies in various variations of the definition, has recently come to musicology. Meanwhile, despite the frequent references to this concept in musicological works, there are no comprehensive studies in Russian devoted to the interpretation and manifestations of narrative in works of musical creativity. That is why it seems interesting to look at the problem of narrative from the perspective of the cognitive tasks of music analytics, and in order to clarify the boundaries of this concept, its unconditional (or, conversely, optional nature), productivity and expediency of use in the structure of musicology.

In this regard, polyphony, as an art with a pronounced procedural beginning and as a branch of theoretical musicology with a well-developed range of interrelated, deeply meaningful concepts, becomes an attractive object for considering the definition of “narrative”, clarifying its epistemological status in the context of the doctrine of musical form.

The purpose of the report is to make a comparative analysis of the linguistic, structuralist and musicological interpretations of the concept of "narrative", and to identify the significance of this category for cognitive musical-analytical activity. The points of view on the problem of the narrative of Roland Barthes, Arthur Danto, Franklin Rudolf Ankersmit and others are considered. It is obvious that in the works on philology the concept of narrative is interpreted as a genre definition - a special way of narration based on a continuous event-based plot structure with the participation of a certain number of actors (characters). The structuralist approach involves the explication and analysis of this concept in a semiotic and culturological key.





In musicological analytical practice, the concept of narrative is used in a narrow sense, mainly in its etymological connotation and is interpreted as a synonym for the concepts of “deployment”, “process”. In this regard, the report raises the question of the identity of the concepts of “narrative” and “process” and their consideration in the context of Boris Asafiev’s theory of intonation (“Musical form as a process”) in order to clarify the functional difference between them and correctly apply to the analysis of music as an art. substantive procedural. The compositions of composers of different eras and trends are used as musical examples.

**Keywords:** narrative, text, process, structure, architectonics, polyphony, fugue, structuralism, intonation theory, B.V. Asafiev

**ЯКОВЛЕВА Татьяна Олеговна**  
*старший преподаватель кафедры  
менеджмента музыкального искусства,  
ведущий специалист  
Центра современной музыки,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, Москва*



**Tatyana YAKOVLEVA**  
*Senior Lecturer,  
Music Management Department,  
Leading Specialist at the Centre for  
Contemporary Music,  
Gnessins Russian Academy of Music,  
Moscow*

## **ВЛИЯНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ЖОРЖА АПЕРГИСА**

Один из знаковых композиторов XX века и первой четверти XXI столетия Жорж Апергис родился в Греции, но большую часть жизни провел во Франции. В Париже он начал свою профессиональную карьеру, в Авиньоне получил первое профессиональное признание, в Баньоле, пригороде Парижа, основал музыкально-театральную лабораторию АТЕМ вместе со своей женой, актрисой Эдит Скоб; в сотрудничестве с французским центром IRCAM написал интермедийные сочинения *Macinations*, *Luna Park*, *Thinking Things* и другие. В интервью композитор сам отмечал внутреннюю принадлежность стране, в которой провел большую часть своей жизни. В чем конкретно проявляется влияние французской культуры на его творчество? Какие именно культурные коды близки Апергису? Что из французского театра, кино и философии можно обнаружить в методах работы композитора? Как понятие французского драматурга и режиссера Антонена Арто «тело без органов» помогает охарактеризовать особенности взаимодействия между элементами в произведениях Апергиса? Ответы на эти вопросы позволят более подробно описать особенности мышления автора и его творческие взаимосвязи. При работе над темой были использованы партитуры камерных и театральных пьес Апергиса, европейские научные работы об авторе, несколько различных интервью с композитором, а также научные источники, позволяющие охарактеризовать параллели и связи с французской культурной идентичностью. Подобный ракурс рассмотрения творчества Апергиса используется впервые; кроме того, ряд биографических фактов из жизни композитора впервые будет озвучен на русском языке.

**Ключевые слова:** Жорж Апергис, французская музыка, Антонен Арто, современная академическая музыка, интермедийность, IRCAM



## INFLUENCES OF FRENCH CULTURE ON THE WORKS BY GEORGES APERGHIS

One of the famous composers of the 20th century and the first quarter of the 21st century, Georges Aperghis was born in Greece, but he spent most of his life in France. In Paris he began his professional career, in Avignon he received first professional recognition, in Bagnolet, a suburb of Paris, he founded the ATEM music and theater laboratory with his wife, actress Edith Skob; in collaboration with IRCAM has written intermedial compositions *Macinations*, *Luna Park*, *Thinking Things* and others. In an interview, the composer himself noted the internal belonging to the country in which he spent most of his life. What exactly is the influence of French culture on his work? What cultural codes are close to Aperghis? What type of French theatre, cinema and philosophy can be found in the composer's creative methods? How does the French playwright and director Antonin Artaud's concept of "body without organs" help to characterize the interaction between elements in Aperghis's works? The answers to these questions will get a more detailed description of the features of the author's thinking and his relationships with French artists. Chamber and theater pieces by Aperghis, European scientific works about the author, several different interviews with the composer, as well as articles and books that allow finding parallels and connections with French cultural identity were used for this research. This is the first time that Aperghis' work has been viewed in this way; in addition, a number of biographical facts from the life of the composer will be voiced in Russian for the first time.

**Keywords:** Georges Aperghis, French music, Antonin Artaud, contemporary music, intermediality, IRCAM



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Акопян Левон Оганесович.</b> <i>Повествовательность в музыке: старые и новые модели и шаблоны</i> .....	9
<b>Бачинская Яна Станиславовна.</b> <i>Методология анализа музыкальной формы глазами Д. Уэбстера: «мультивалентный» принцип</i> .....	10
<b>Беляк Дмитрий Владимирович.</b> <i>Сюитность в инструментальной музыке П.И. Чайковского</i> .....	11
<b>Березовчук Лариса Николаевна.</b> <i>О проблемах адаптации нарратологического подхода при исследовании образных временных искусств</i> .....	13
<b>Боронова Гузель Саидмуминовна.</b> <i>Особенности репризы в программных увертюрах Ф. Мендельсона-Бартольди</i> .....	14
<b>Бочаров Юрий Семенович.</b> <i>О структурно-содержательном методе типологии форм инструментальной музыки эпохи барокко</i> .....	26
<b>Бубеева Светлана Баяровна.</b> <i>Интонационные связи в зингшпилях К. Диттерсдорфа: нарратив и архитектоника</i> .....	17
<b>Булычева Анна Валентиновна.</b> <i>Архитектоника и нарратив в трактате Михаила Березовского «Собрание от многих» и в его партесном концерте «Кто взыдет на гору Господню?»</i> .....	18
<b>Вагнер Антон.</b> <i>Вагнеровский нарратив в «Гражине» Ю. Карнавичюса</i> .....	20
<b>Векслер Юлия Сергеевна.</b> <i>Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга</i> .....	21
<b>Вермейер Елена Георгиевна.</b> <i>«Музыка машин»: нарратив и конструкция в сочинениях раннего конструктивизма 1920-х гг.</i> .....	22
<b>Виноградова Анна Сергеевна.</b> <i>«Противоречий очень много» («Евгений Онегин» П.И. Чайковского в оценке критики 1880-х)</i> .....	23
<b>Власов Алексей Андреевич.</b> <i>«Золушка» по-австрийски: опера Николая Изуара в «интерпретации» Иоганна Непомука Нестроя</i> .....	25
<b>Власова Наталья Олеговна.</b> <i>Тональная и тематическая драматургия в опере Р. Штрауса «Кавалер розы»</i> .....	27



<b>Вязкова Елена Васильевна.</b>	
<i>Загадки «Музыкального приношения» И.С. Баха.....</i>	<i>28</i>
<b>Гервер Лариса Львовна.</b>	
<i>Вопрос о нарративе и архитектонике применительно к прозе Даниила Хармса .....</i>	<i>29</i>
<b>Гордеев Петр Николаевич.</b>	
<i>«Призываю Вас понять мое отчаяние из-за срыва производственного плана»: Ю.А. Шапорин, Д.Д. Шостакович, Е.К. Малиновская и Большой театр в первой половине 1930-х гг. ....</i>	<i>29</i>
<b>Горячих Владимир Владимирович.</b>	
<i>«Купец Калашиников» А.Г. Рубинштейна и его литературный источник: жанр, драматургия и композиция, былинный стих.....</i>	<i>31</i>
<b>Двоскина Елена Марковна.</b>	
<i>Риторика «моцартова квадрата».....</i>	<i>33</i>
<b>Денисов Андрей Владимирович.</b>	
<i>«Union discordante de plusieurs Sons» в музыкальной композиции XVIII–XIX вв. ....</i>	<i>34</i>
<b>Дьячкова Марина Александровна.</b>	
<i>«Гензель и Гретель» и «Королевские дети» Энгельберта Хумпердинка: к проблеме воплощения сказочного сюжета .....</i>	<i>35</i>
<b>Енукидзе Натэла Исидоровна.</b>	
<i>«Веселые нибелунги»: пародийный нарратив в музыкальной культуре начала XX века .....</i>	<i>37</i>
<b>Жабинский Константин Анатольевич.</b>	
<i>Святослав Рихтер как интерпретатор неоконченных фортепианных сонат Ф. Шуберта: к проблеме сотворчества композитора и исполнителя.....</i>	<i>39</i>
<b>Зайцев Григорий Сергеевич.</b>	
<i>Форма, чего ты хочешь от меня? Формообразование как эксцесс .....</i>	<i>40</i>
<b>Зайцева Вера Васильевна.</b>	
<i>Симфония № 3 <i>Circus taxitius</i> Джона Корильяно: концепт и оркестровое воплощение .....</i>	<i>41</i>
<b>Зайцева Марина Леонидовна.</b>	
<i>Проявление нарративных свойств в камерно-инструментальном творчестве Леры Ауэрбах .....</i>	<i>43</i>
<b>Зенкин Константин Владимирович.</b>	
<i>Нарратив и архитектоника в «Саломее» Р. Штрауса.....</i>	<i>44</i>
<b>Иванов Арсений Иванович.</b>	
<i>Сонатный цикл сквозь призму музыкальной теории и лексикографии XVIII–XIX века .....</i>	<i>46</i>
<b>Катунян Маргарита Ивановна.</b>	
<i>Образ архитектуры в музыкальных формах рубежа XVI–XVII веков.....</i>	<i>47</i>



<b>Клепова Анна Викторовна.</b> <i>«Картинки с выставки» Яниса Ксенакиса: «жизнь» саундтреков вне фильма.....</i>	49
<b>Копосова Ирина Владимировна.</b> <i>К вопросу о композиционной индивидуальности</i> <i>Седьмой симфонии Яна Сибелиуса .....</i>	50
<b>Кром Анна Евгеньевна.</b> <i>«Поле пересечь» Дэвида Лэнга:</i> <i>от репетитивной техники к репетитивной опере .....</i>	52
<b>Лаврова Светлана Витальевна.</b> <i>Звуковой объект в музыкальной композиции XXI века в теории и практике.....</i>	53
<b>Логунова Анастасия Александровна.</b> <i>«Симон Бокканегра» Дж. Верди: преобразование первого финала.....</i>	55
<b>Лукьянов Антон Валерьевич.</b> <i>Ранние произведения Д.Д. Шостаковича:</i> <i>творческий процесс сквозь призму вариантов .....</i>	56
<b>Луцкер Павел Валерьевич.</b> <i>Смысловые и тематические трансформации</i> <i>в комических ариях середины XVIII века.....</i>	58
<b>Лыжов Григорий Иванович.</b> <i>Проблема композиционного единства</i> <i>в больших полифонических псалмовых циклах XVI–XVII вв. ....</i>	59
<b>Макарцева Екатерина Викторовна.</b> <i>Произведение, «перешагнувшее эпоху»:</i> <i>Третья симфония Ю.Н. Шишакова .....</i>	60
<b>Маклыгина Анна Александровна.</b> <i>Звуковое мышление Вареза в свете современных аналитических концепций .....</i>	62
<b>Максимова Антонина Сергеевна.</b> <i>Le Bal des Blanchisseuses Владимира Дукельского:</i> <i>«мюзик-холл»-балет в четырех частях.....</i>	63
<b>Медведева Юлия Петровна.</b> <i>Восток и Запад в оперных нарративах XX века:</i> <i>от столкновений к зеркальным отражениям .....</i>	65
<b>Мешкова Анна Сергеевна.</b> <i>Феномен произведения в условиях минимализма .....</i>	67
<b>Москвина Ольга Олеговна.</b> <i>«Метаморфозы» Р. Штрауса: специфика музыкального нарратива .....</i>	68
<b>Нагина Дана Александровна.</b> <i>Тематические и структурные процессы</i> <i>в I части сонаты Бетховена op. 101: к вопросу о нарративе и архитектонике.....</i>	69
<b>Нагина Дана Александровна.</b> <i>Опера на экране / экран в опере: к проблеме визуализации сюжета .....</i>	71





<b>Насонов Роман Александрович.</b> <i>«Группы хоралов» и система интонационных связей в Страстях И.С. Баха</i> .....	72
<b>Наумов Александр Владимирович.</b> <i>Увертюра vs режиссура: к вопросу о жанре и форме в русском драматическом театре XX века</i> .....	72
<b>Окунева Екатерина Гурьевна.</b> <i>Инструментальный концерт в творчестве Бента Сёренсена</i> .....	74
<b>Отяковский Дмитрий Сергеевич.</b> <i>Цифровая опера: парадокс пандемии или новый жанр?</i> .....	75
<b>Павлова Светлана Анатольевна.</b> <i>Преобразование Дон Жуана: о музыкальной драматургии оперы А.С. Даргомыжского «Каменный гость»</i> .....	77
<b>Панкина Елена Валериевна.</b> <i>Латинские композиции фроттольных собраний: метрика стиха и музыкальная ритмика</i> .....	78
<b>Пантелеева Юлия Николаевна.</b> <i>Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа</i> .....	79
<b>Петрова Галина Владимировна.</b> <i>«Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза: музыкальная «реструктуризация» шекспировского повествования</i> .....	81
<b>Пилипенко Нина Владимировна.</b> <i>Сценические топосы в западноевропейской опере первой трети XIX века: к постановке проблемы</i> .....	82
<b>Пилипенко Нина Владимировна.</b> <i>Две «Золушки»: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара и Дж. Россини</i> .....	82
<b>Порфирьева Анна Леонидовна.</b> <i>Leitfaden в ткани символического сюжета и функции архитектоники акта у Вагнера</i> .....	82
<b>Преснякова Инга Александровна.</b> <i>С. Рахманинов. Прелюдия cis-moll op. 3 № 2: band-версии эры свинга</i> .....	84
<b>Рау Евгения Робертовна.</b> <i>Поэтический и прозаический текст в ораториальном пассионе: специфика музыкально-драматургического воплощения</i> .....	86
<b>Сагдиев Рустам Фаридович.</b> <i>Специфика оперного жанра в проектах digital opera</i> .....	87
<b>Садокова Вера Владимировна.</b> <i>«Пиковая дама» П.И. Чайковского. Категории пространства и времени в раскрытии танаталогической фабулы</i> .....	88



<b>Саранча Вера Евгеньевна.</b>	
<i>Опера А.Н. Верстовского «Сон наяву»</i>	
<i>и «Руслан и Людмила» М.И. Глинки: сюжетные и композиционные пересечения .....</i>	<i>90</i>
<b>Сафаралибекова Рена Исмет кызы.</b>	
<i>Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева</i>	
<i>как опыт нарративной аутотерапии.....</i>	<i>91</i>
<b>Севастьянова Ирина Вячеславовна.</b>	
<i>Эффект смешанной реальности в Piano Concerto Симона Стена-Андерсена .....</i>	<i>92</i>
<b>Сидорова Елена Викторовна.</b>	
<i>Л. ван Бетховен: «движение мысли» в звуках .....</i>	<i>93</i>
<b>Стогний Ирина Самойловна.</b>	
<i>Нарративные стратегии в творчестве И.С. Баха .....</i>	<i>95</i>
<b>Сусидко Ирина Петровна.</b>	
<i>«Орфей и Эвридика» К.В. Глюка: еще раз об арии Che farò senza Euridice .....</i>	<i>97</i>
<b>Сусидко Ирина Петровна, Цареградская Татьяна Владимировна.</b>	
<i>Нарратив vs тонфабула – о параллельных процессах</i>	
<i>в англо-американской и российской теории.....</i>	<i>99</i>
<b>Сухорукова Ирина Игоревна.</b>	
<i>Марк-Андре Амлен «Лесной царь»: новое прочтение текста И.В. Гете.....</i>	<i>100</i>
<b>Сянь Ляюнь.</b>	
<i>Повествовательность в симфониях китайского композитора Ван Силяня .....</i>	<i>102</i>
<b>Цареградская Татьяна Владимировна, Сусидко Ирина Петровна.</b>	
<i>Нарратив vs тонфабула – о параллельных процессах</i>	
<i>в англо-американской и российской теории.....</i>	<i>99</i>
<b>Чурилова Елена Александровна.</b>	
<i>Инструментальные сочинения Джона Адамса 80-х – 90-х годов XX века:</i>	
<i>некоторые принципы архитектоники .....</i>	<i>103</i>
<b>Шинкарева Майя Изъяславовна.</b>	
<i>Нарратив как музыковедческая категория: эпистемологический статус .....</i>	<i>104</i>
<b>Яковлева Татьяна Олеговна.</b>	
<i>Влияния французской культуры на творчество Жоржа Апергиса.....</i>	<i>106</i>

**Техника музыкальной композиции.**  
**Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника.**  
Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г.

**Technique of Musical Composition.**  
**Musical Composition: Narrative vs Architectonics.**  
Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023

Российская академия музыки имени Гнесиных  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

ISBN 978-5-8269-0301-8