



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского-Корсакова

Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании

Международная научная конференция,
посвященная 100-летию со дня рождения доктора
искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской
14–15 ноября 2022 г.



Academic heritage of E. Ruchyevskaya in modern musicology

International academic conference dedicated
to the centenary of the birth of Doctor of Art Studies,
Professor E. Ruchyevskaya
November 14–15, 2022

Санкт-Петербург | Saint Petersburg
2022

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Научное наследие Е. А. Ручьевской
в современном музыкознании

Тезисы
Международной научной конференции

14–15 ноября 2022

Санкт-Петербург, 2022

ББК 85.31

УДК 78.072.2 + 781 : 35.077.5

Редакторы-составители:

Афони́на Н. Ю.

Горячих В. В.

Редактор-переводчик:

Горячих Д. В.

Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании. Тезисы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской, 14–15 ноября 2022 г. / ред.-сост. Н. Ю. Афони́на, В. В. Горячих / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – СПб.: СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022. – 44 с.

© Авторы, 2022

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова



Е. А. Ручьевская (1922–2009)

Организационный комитет конференции

Твердовская Тамара Игоревна, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, председатель Оргкомитета

Афонина Нина Юрьевна, профессор кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, заместитель председателя Оргкомитета

Горячих Владимир Владимирович, доцент кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, заместитель председателя Оргкомитета

Давиденкова-Хмара Екатерина Шандоровна, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Долгова Мария Алексеевна, заведующая методическим отделом СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель кафедры теории музыки

Иванова Лариса Павловна, доцент кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Кузьмина Наталия Ивановна, доцент кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Широкова Валентина Павловна, профессор кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения

Паненкова Лариса Ивановна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Царскосельской гимназии искусств имени А. А. Ахматовой



Приветствую уважаемых членов музыковедческого сообщества и благодарю за участие в Международной научной конференции в честь 100-летия со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Ленинградской — Санкт-Петербургской государственной консерватории Екатерины Александровны Ручьевской!

Е. А. Ручьевская — выдающийся ученый, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, автор фундаментальных музыковедческих трудов. Крупнейшие исследования только двух последних десятилетий ее жизни включают монографии и статьи о русских и зарубежных композиторах, операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Вагнера, Верди, Прокофьева.

Профессиональная деятельность Е. А. Ручьевской в стенах консерватории в течение более чем полувека дополнялась ее тесным творческим общением с крупными музыкантами-исполнителями, с выдающимися композиторами — С. М. Слонимским, Б. И. Тищенко, Ю. А. Фаликом. Под ее руководством написано 65 дипломных работ, защищены кандидатские диссертации. Ученики и последователи Е. А. Ручьевской успешно работают в Петербургской консерватории, продолжая дело своего Учителя.

Е. А. Ручьевская не только поддержала славные традиции Ленинградской — Петербургской научной и педагогической школы, но и открыла новые горизонты в науке о музыке. Их разработку и предполагает тема настоящей конференции: «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыковедении».

Желаю вам успеха в проведении конференции и плодотворного научного общения!

Ректор Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
Заслуженный артист Российской Федерации, профессор
А. Н. Васильев

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

ABSTRACTS

ХОЛОПОВА Валентина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Valentina KHOLOPOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Department of Interdisciplinary Musicological Studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory



О капитальных константах в музыкальной науке Е. А. Ручьевской

Е. А. Ручьевская принадлежит к самым крупным российским музыковедам и педагогам. Важнейшее ее достижение — выведение вокальных жанров на ведущую роль в истории музыкального искусства. Этой области посвящены ее труды: «Слово и музыка», «Анализ вокальных произведений» (в соавторстве), «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», «О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина)», тома исследований об операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера. В соотношении музыки и слова Ручьевской принадлежит важнейшее научное открытие — *встречный ритм*. Ею доказана та закономерность, что ритм в наилучшей вокальной музыке при всем великом смысловом значении слова вырабатывается *иной, чем ритм словесный*. И критически оценивается музыка с точной «привязкой» к ритму слова. Тем самым фундаментально обосновывается принципиальная *автономность музыки* даже в вокальных жанрах.

Как активный музыкант-теоретик, Е. А. Ручьевская отчетливо увидела огромную недоработку в теории музыкальной формы — слабую разработку *музыкального тематизма*. Ее центральный труд об этом — «Функции музыкальной темы» (1977). В нем проявилась новаторская концепция тематизма — как явления не только структурного, но и *содержательного*, выработаны понятия: *внетекстовые* и *внутритекстовые функции* тематизма. Внетекстовые — именно содержательные функции, и их систематизированная разработка стала единственной среди трудов по данной проблеме.

Из числа учеников Е. А. Ручьевской ведущими специалистами в Санкт-Петербургской консерватории стали В. П. Широкова, Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих. Е. Н. Дулова заняла пост ректора Белорусской государственной академии музыки, а ныне — генерального директора Большого театра Беларуси.

Ключевые слова: Е. А. Ручьевская, новаторская концепция, встречный ритм, музыкальный тематизм, тематические функции, ученики.

About the Principal Constants in Ekaterina Ruchyevskaya's Scholarly Music Heritage

Ekaterina Ruchyevskaya ranks among the most significant Russian musicologists and pedagogues. Her most important achievement is bringing out the vocal genres onto the leading role in the history of musical art. This subject forms the main topic of her research: “Words and music”, “Analysis of vocal compositions” (in co-authorship), “About the correlation of words and melody in early 20th Century Russian chamber-vocal music”, “About the methods of interpretation and expressive signification of speech intonation (by the example of S. Slonimsky, V. Gavrilin and L. Prigozhin's works)”, as well as volumes of research about the operas of Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and Wagner. In the correlation between music and words Ruchyevskaya has made one of the most significant scholarly discoveries — the *approaching rhythm*. She proved that *consistent pattern*, that rhythm in the best vocal music, notwithstanding all the great semantic meaning, is generated as being *different from verbal rhythm*. And music with a precise “matching” to the rhythm of the words is evaluated in a critical manner. Thereby, the essential *autonomous quality of music*, even in vocal genres, is substantiated in a fundamental manner.

As an active theorist-musician, Ruchyevskaya saw distinctly the immense deficiency in the theory of musical form — the weak elaboration of *musical thematism*. Her chief work on this topic is “Functions of the musical theme” (1977). This work revealed an innovative conception of thematism as a phenomenon that is not only structural, but also *pertains to the musical content*. This work develops the concepts of the *intra-text* and *extra-text functions* of thematism. The beyond-textual functions are particularly the content-based ones, and their systematized elaboration became the sole work among the scholarly works on this issue.

Among Ekaterina Ruchyevskaya's students, the leading specialists at the St. Petersburg Conservatory are V. Shirokova, L. Ivanova, N. Afonina, and V. Goryachikh. E. Dulova assumed the position of the Rector of the Belarusian State Academy of Music and recently of the General Director of the Grand (Bolshoi) Theater of Belarus.

Key words: E. A. Ruchyevskaya, innovative concept, approaching rhythm, musical thematism, thematic functions, followers.

АФОНИНА Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Nina AFONINA, PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



О ритмическом словаре музыки второй половины XX века

Обновление ритма в музыке XX века, обусловленное эволюцией музыкального мышления, отраженное в методах композиции и эстетически-философских концепциях. Систематизация новых типов ритма в трудах В. Н. Холоповой, Е. А. Дубинец, А. С. Соколова и других ученых. Значимость ритмических открытий для основных уровней многоплановой ритмической структуры: звукового (фонического) и синтаксического ритма.

Отличие ритмических новаций первой половины XX столетия и послевоенного музыкального авангарда. Идеи Е. А. Ручьевской о соотношении композиционных систем и тематизма как сложной взаимосвязи структурно упорядоченного фундамента формы и ее интонационного результата¹. Дистанция между приемами ритмической техники и ритмом в художественной реализации замысла.

Ритмический словарь, кристаллизующий различные типы движения и включающий ритмические фигуры и формулы, повторяющиеся в разных произведениях как стилиопределяющие. Ритмический рисунок в качестве критерия изучения ритмического словаря. Отражение общих словарно-ритмических закономерностей в индивидуальных конфигурациях рисунков. Типология ритмических рисунков на основе различия долготы / краткости ритмических единиц, их соизмеримости, их сочетаний.

Синтаксис сонорного музыкального материала как теоретическая проблема; роль общих форм звучания, значение фигуры как компонента синтаксиса (Е. А. Ручьевская). Соотношение фонического и синтаксического уровней ритмической организации. Микро-ритм, ритм-тембр, прозоподобный синтаксический ритм в аспекте ритмического рисунка.

Специализация ритмического движения в нотации. «Фиктивная» метрическая графика. Континуальные нотные знаки, закодированные в них ритмические рисунки.

Фонические и синтаксические рисунки ритма в отдельных инструментальных произведениях Г. Уствольской, Б. Тищенко, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Д. Кейджа, К. Пендерецкого, Д. Лигети, П. Булеза, других композиторов второй половины XX века.

Ключевые слова: ритм, ритмический словарь, музыкальный синтаксис, фигура, общие формы звучания, континуальные нотные знаки.

About the musical-rhythmic dictionary of the second half of the 20th century

The renewal of rhythm of the 20th century music which was caused by the evolution of musical thinking as well as reflected in the methods of the composition and aesthetic and philosophical concepts is analyzed. New types of rhythm in the works of V. Kholopova, E. Dubinets, A. Sokolov and other scientists are systematized. The significance of rhythmic discoveries for the main levels of a multifaceted rhythmic structure: sound (phonic) and syntactic rhythm is considered.

The difference between the rhythmic innovations of the first half of XX century and the post-war musical avant-garde is defined. In this study E. Ruchyevskaya's ideas about the correlation of the compositional systems as well as the themes which itself present a complex relationship of a structurally organized foundation of the form and its intonational result² were considered. The distance between the methods of rhythmic technique and rhythm in the artistic realization of the idea is considered.

It was determined that a rhythmic dictionary crystallizes the various types of the movement and includes rhythmic figures and formulas that repeat in different works, which reoccur in different works as style-determining. Rhythmic drawing serves as a criterion for studying the

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 126.

² Ruchyevskaya E. Functions of the musical theme. Leningrad, 1977. P. 126.

rhythmic vocabulary. The reflection of general vocabulary-rhythmic patterns in individual configurations of drawings is considered. The typology of rhythmic variants based on the distinction between longitude / brevity of rhythmic units, their commensurability, their combinations is established.

Syntax of sonorous musical material is viewed as a theoretical problem; the role of general forms of the sound, the significance of the figure as a component of syntax (E. Ruchyevskaya) is analyzed. Correlation between phonic and syntactic levels of rhythmic organization is established. Micro-rhythm, rhythm-timbre, prose-like syntactic rhythm were considered in the aspect of a rhythmic pattern.

Spatialization of rhythmic movement in notation is considered. "Fictitious" metric graphics is considered. Continuum musical graphics encoded in its rhythmic patterns are considered.

Phonic and syntactic patterns of the rhythm in individual instrumental works by G. Ustvolskaya, B. Tishchenko, S. Gubaidulina, E. Denisov, J. Cage, K. Penderetsky, G. Ligeti, P. Boulez, and other composers of the second half of the 20th century were analyzed.

Key words: rhythm, rhythmic dictionary, musical syntax, figure, general forms of sound, continuum musical graphics.

ВАСИЛЬЕВ Юрий Вячеславович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

Yuriy VASILYEV, PhD, Associate Professor of the Music History Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)



Мелодические формулы Е. А. Ручьевской в материале оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (статистические заметки)

«Мелодические формулы» (или «схемы-инварианты») рассредоточенного микротематизма³ и примеры к ним из Вступления и I картины «Евгения Онегина» П. И. Чайковского как иллюстрация гипотезы исследователя о стилевой роли такого тематизма. Проверка этой гипотезы статистическими средствами с помощью стиливых примет музыкального языка композитора, сформированных В. А. Цуккерманом⁴.

Способ исследования: «наложение» стиливых примет на материал примеров с мелодическими формулами Ручьевской (60 из 62 примеров имеют такие приметы).

Проверка степени их выраженности в примерах Ручьевской в сравнении с данными материала Вступления и I картины «Евгения Онегина» в целом: сопоставление стиливых примет по их номиналам (102 и 134); сопоставление суммы тактовых долей этих примеров с масштабами Вступления и 7 номеров I картины оперы (соотношение 1:3); установление количества стиливых примет, приходящихся, в среднем, на одну тактовую долю (2,069 против 1,478).

³ Термины Е. А. Ручьевской. См.: *Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы*. Л., 1977. С. 145.

⁴ *Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского*. М., 1971.

Интерпретация результатов: достаточная «проявленность» объема примеров с мелодическими формулами Ручьевской в масштабах Вступления и I картины «Евгения Онегина» (1/3 от целого); выраженная концентрация стиливых примет в них (в среднем, каждая 3-я тактовая доля материала этой части оперы содержит повышенную «плотность» таких примет). С точки зрения восприятия — это развертывание (по «опорным точкам» концентрации стиливых примет) линии стиливых закономерностей произведения, обеспечивающих его стиливое единство и одновременно демонстрирующих индивидуальные черты стиля композитора.

Выводы: статистическое подтверждение гипотезы Е. А. Ручьевской о стиливой роли мелодических формул в музыке «Евгения Онегина». Статистические приемы как средство объективного подхода при изучении стиля Чайковского.

Ключевые слова: стиль Чайковского, опера «Евгений Онегин», Е. А. Ручьевская, мелодические формулы, стиливые приметы, статистические приемы.

Melodic formulas of E. Ruchyevskaya in the material of P. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" (statistical notes)

"Melodic formulas" (or "schemes-invariants") of dispersed microthematism⁵ and examples to them from the Introductions and Scene 1 of P. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" are used as an illustration of the researcher's hypothesis about the stylistic role of such thematism. To test this hypothesis by statistical means the stylistic features of the composer's musical language, defined by Victor Zuckerman⁶ were used.

Method of research: "imposition" of stylistic features on the material of the examples with melodic formulas of Ruchyevskaya (60 out of 62 examples have such features).

In the course of the study the degree of their severity in the examples of Ruchyevskaya in comparison with the material of the Introduction and Scene 1 of "Eugene Onegin" as a whole was checked, meaning the comparison of stylistic features according to their denominations (102 and 134); also the comparison of the sum of the beats of these examples with the scales of the Introduction and 7 fragments of the Scene 1 of the opera (ratio 1:3) was done; the number of stylistic features that come, on average, per one beat (2.069 versus 1.478) was established.

Interpretation of the results: a sufficient "manifestation" of the volume of examples with Ruchyevskaya's melodic formulas on the scale of the Introduction and Scene 1 of "Eugene Onegin" (1/3 of the whole); a pronounced concentration of stylistic features in them (on average, every 3-rd beat of the material of this part of the opera contains an increased "density" of such features). From the positions of perception, this is the deployment (according to the "reference points" of stylistic features' concentration) of the line of stylistic patterns of the work, ensuring its stylistic unity and at the same time demonstrating the individual signs of the composer's style.

Conclusions: statistical confirmation of Ekaterina Ruchyevskaya's hypothesis about the stylistic role of melodic formulas in the music of "Eugene Onegin". Statistical techniques serve as means of an objective approach to Tchaikovsky's style's study.

⁵ Terms by E. Ruchyevskaya. For details refer to the book "Functions of the musical theme". Leningrad, 1977. P. 145.

⁶ Zuckerman V. Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics. Moscow, 1971.

Key words: Tchaikovsky's style, opera "Eugene Onegin", P. Tchaikovsky, E. Ruchyevskaya, melodic formulas, stylistic sings, statistical devices.

ВАСИЛЬЕВА Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры

Elena VASILYEVA, PhD, Associate Professor of the Department of Russian Folk Song Art at the Saint Petersburg State Institute of Culture



Формообразующие тенденции в корпусе русского песенного фольклора

Объем корпуса песенного фольклора велик и принципиально неисчислим, так как не исчерпывается опубликованным, записанным и хранимым в архивах; фиксация — только моментальный снимок, а процесс жизни фольклора бесконечен и разнообразен.

Систематические представления о корпусе достигаются благодаря классификации, иерархической и основанной на признаках, выбираемых по трем критериям: образ / тема, поэтика, функция. Логическую классификацию дополняет феноменологическая, описание локальных песенных традиций, которые являются формой существования фольклора. Накладываясь одна на другую, две классификации представляют корпус песенного фольклора как подвижный и изменчивый.

Однако, он существует как целое — как результат процесса бытия песен устных традиций. В его основании лежит передача, возможная благодаря форме (устное высказывание сохраняется формой). Основное свойство — повторение напева (интонируемого, организованного во времени произнесения) с изменяющимся словесным текстом.

Соединение напева и текста осуществляется в мелострофе, действенной реалии бытия песни. Формы мелострофы соотносятся с разрядами классификации и с феноменами традиций. Ряд описаний накапливается, в нем прозревается историческая морфология, но ограничиться каталогом и отсылками к определенным моделям недостаточно.

Композицию мелострофы формирует взаимодействие двух тенденций формообразования — кристаллической и динамической; действие первой — воспроизведение модели, действие второй — ее преодоление. «Чистые» образцы: мелострофу многих календарных песен образуют равные по объему и организованные повторяемой моделью слогоритма фразы; противоположный полюс — протяжные, в которых многократно преобразуется начальное зерно. Однако реально всегда именно взаимодействие. Проследить, описать эти уровни — задача увлекательная и нелегкая; ее постепенное разрешение способствует пониманию фольклора как совершающегося во времени процесса и органичного единого целого.

Ключевые слова: корпус песенного фольклора, классификация логическая и феноменологическая, мелострофа.

Formative tendencies in the corpus of Russian song folklore

The volume of song folklore's corpus is large and fundamentally incalculable, since it is not limited to what has been published, recorded, and stored in archives; fixation is only a snapshot, however, life of folklore is endless and varied.

Systematic representation of the corpus is achieved through classification, hierarchical and based on features selected according to three criteria: image / theme, poetics, and function. Logical classification is complemented by a phenomenological one, a description of local song traditions, which are a form of folklore's existence. Superimposed on one another these two classifications represent the corpus of song folklore as mobile and changeable.

However, it exists as a whole due to the process of being the songs of oral traditions. It is based on transmission, which is possible due to the form (oral statement is preserved by form). The main feature is the repetition of a tune (intonated, organized in time of pronunciation) with a changeable verbal text.

The combination of melody and text is carried out in the melostrophy, the effective reality of the song's existence. The forms of the melostrophy correlate with the categories of classification and with the phenomena of traditions. As a number of descriptions accumulates, historical morphology becomes visible in it, but it is not enough to confine oneself to a catalog and references to certain models.

The composition of the melostrophy is formed by the interaction of two trends in form creation: crystal and dynamic; the action of the first is reproducing the model, while the action of the second is overcoming it. "Pure" samples: the melostrophy of many calendar songs ones form phrases equal in volume and organized by a repeatable pattern of syllabic rhythm; the opposite pole is lingering, in which the initial grain is repeatedly transformed. However, the interaction is always real. Tracing and describing these levels is a fascinating and difficult task; its gradual solving contributes to the understanding of folklore as a process taking place in time and a single organic whole.

Key words: corpus of song folklore, logical and phenomenological classification, melostrophy.

ГАЕВСКАЯ Анна Николаевна, студентка 4 курса кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
Anna GAEVSKAYA, 4th year student of the Department of Ancient Russian Singing Art at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Циклическая организация древнерусских песнопений в свете концепции Е. А. Ручьевской

Древнерусская певческая традиция является неотъемлемой частью всей русской музыкальной культуры. В профессиональном искусстве средневекового типа, ориентированного на литургическую практику, возникли некоторые из универсальных

законов музыкального мышления, которые впервые были описаны на материале русской музыки Нового времени. Комплексы древнерусских песнопений и вокальные циклы XIX–XX веков представляют собой явления искусства, обладающие различным содержанием, функциональной принадлежностью, радикально отличающиеся по своему музыкальному языку. Тем не менее, ряд закономерностей формирования древнерусского певческого цикла соответствуют принципам музыкально-поэтической циклизации, которые были рассмотрены в работах Е. А. Ручьевской на материале вокальных циклов Нового времени.

В современных работах по музыкальной медиэвистике проблеме цикличности как естественному свойству средневековых текстов уделяется особое внимание (А. Н. Кручинина, М. С. Егорова и др.). В докладе рассматривается комплекс древнерусских песнопений из шести стихир, организованный по принципу музыкального цикла и входящий в Действо о Страшном суде — отдельное чинопоследование, традиция совершения которого в конце XVI века переходит из Великого Новгорода в Москву. Порядок совершения Действа известен благодаря сведениям Чиновников кафедральных соборов, книгам царских и патриарших выходов, а музыкальные тексты стихир зафиксированы в нотированных рукописях XVII столетия.

Анализ комплекса стихир, репрезентирующих эсхатологическую линию музыкальной драматургии Действа, показывает, что он представляет собой концептуальное содержательное единство, детерминированный певческий цикл, соответствующий принципам определения циклической формы, описанным Е. А. Ручьевской. Это свидетельствует, с одной стороны, об универсальности концепции исследователя, с другой стороны, о взаимосвязи и непрерывной традиции в развитии русской музыки от древности к современности.

Ключевые слова: древнерусская музыка, Действо о Страшном суде, стихира, древнерусский певческий цикл, вокальный цикл, Е. А. Ручьевская.

Cyclic organization of ancient Russian chants in the concept of E. Ruchyevskaya

The ancient Russian singing tradition is an integral part of the entire Russian musical culture. In the conditions of professional art of the medieval type, oriented towards liturgical practice, many of those universal laws of musical thinking arose, which are described on the material of Russian music of the New Age. Complexes of ancient Russian chants and vocal cycles of the 18th–20th centuries are art phenomenon that have different content and are radically different in their musical language. Nevertheless, many regularities in the formation of the Old Russian singing cycle correspond to the principles of musical and poetic cyclization, which were considered in the works of E. Ruchyevskaya on the material of the vocal cycles of the New Age.

In modern works on musical medieval studies, special attention is paid to the problem of cyclicity as a natural property of medieval texts (A. Kruchinina, M. Egorova, etc.). The subject of our study is a complex of ancient Russian hymns of six stichera, organized according to the principle of a musical cycle and included in the Act of the Last Judgment — a separate rite, the tradition of performing which was passed from Veliky Novgorod to Moscow at the end of the 16th century. The order of performing the Action is known due to the information of the episcopal

Service books, the books of royal and patriarchal exits, and the musical texts of the stichera are recorded in notated manuscripts of the 17th century.

The analysis of the stichera complex representing the eschatological line of the musical dramaturgy of the Action shows that it is a conceptual meaningful unity, a deterministic singing cycle that corresponds to the principles of determining the cyclic form described by E. Ruchyevskaya. This indicates, on the one hand, the universality of the researcher's concept, on the other hand, about the relationship and continuous tradition in the development of Russian music from antiquity to the present.

Key words: ancient Russian music, Act of the Last Judgment, stichera, ancient Russian singing cycle, vocal cycle, E. Ruchyevskaya.

ГЕРВЕР Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

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



О парадоксальном соответствии категорий «рельеф — фон» и «тема — инвариант» особенностям тематического развития в ричеркарах XVI — начала XVII века

Разработанная Е. А. Ручьевской концепция музыкальной темы обращена к «музыке классической в широком смысле слова»⁷. Однако некоторые отдельно взятые категории этой концепции обнаруживают универсальные свойства. Их применение оказывается не только возможным, но и необходимым при объяснении тематического развития в так называемых мозаических ричеркарах и подобных им полифонических пьесах конца XVI — начала XVII века. Материалом мозаики служат десятки тематических проведений, скомпонованных по принципу рельефа и фона⁸. Проведения тем, составляющие фон, часто сливаются в сплошную линию голоса, лишённую пауз. Многочисленные преобразования тем осуществляются посредством применения техники *инганно*⁹; используется и *непропорциональное* изменение ритма. При этом инвариантом темы служит ее *слоговой (сольмизационный) состав*.

Ключевые слова: рельеф, фон, тема, инвариант, ричеркар, техника инганно.

⁷ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 7.

⁸ Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. М., 2018, С. 197–198, 221–223.

⁹ Там же, главы III–V.

On the paradoxical correspondence of the categories “relief — background” and “theme — invariant” to the peculiarities of thematic development in ricercars of the 16th — early 17th centuries

The concept of the musical theme developed by E. Ruchyevskaya refers to “classical music in the broad sense of the word”¹⁰. However, some individual categories of this concept reveal universal properties. Their application proves to be not only possible, but also necessary when explaining the thematic development in the so-called mosaic ricercars and similar polyphonic pieces of the late 16th — early 17th centuries. Dozens of statements of subjects (themes) serve as the material for mosaics. They are composed according to the principle of relief and background¹¹. The subject statements, which make up the background, often merge into a continuous melodic line, devoid of pauses. Numerous transformations of the subjects are carried out using the *inganno technique*¹²; a disproportionate change of rhythm is also used. At the same time, the invariant of the subject is the sequence of its *solmisation-syllables*.

Key words: E. Ruchyevskaya, relief, background, theme, invariant, ricercar, inganno technique.

ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович, доктор искусствоведения, музыковед, независимый исследователь (Нью-Йорк, США)

Valery GLIVINSKY, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), musicologist, independent scholar (New York, USA)



Новые подходы к анализу русской музыки

Русская музыка является важнейшей составной частью мировой музыкальной культуры с отчетливо воспринимаемым слухом национальным своеобразием. Решающую роль в этом играет творчество представителей Санкт-Петербургской классической школы — Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. По существу, оно стало историческим выводом, сделанным из художественного опыта предшественников. Суть этого вывода заключается в создании нового творческого метода — объектно-изобразительного полиморфизма. Его объектная изобразительность обусловлена переориентацией музыкальной образности с внутреннего мира человека на внешний природный мир. Характеристика объектной изобразительности основывается на методологии морфологического анализа. Морфемы среды, времени, события, пространства, движения образуют специфический музыкально-выразительный пласт, играющий роль посредника между внешним миром и пространственно-временными интуициями и представлениями слушателя.

¹⁰ Ruchyevskaya, E. Functions of the musical theme. Leningrad, 1977. P. 7.

¹¹ Gerver, L. Inganno and other secrets of polyphonic technique of the second half of the sixteenth to the beginning of the seventeenth century. Moscow, 2018. Pp. 197–198, 221–223.

¹² Ibid. Chapters III–V.

Полиморфизм нового творческого метода вытекает из представления об объекте как о потенциальном множестве индивидуализированных форм. Единство их многообразия основывается на изначально заданной конструктивной предпосылке. В музыке ею оказывается звуковая конструкция с типовым набором характерных черт, или морфема. Морф как текстовый представитель морфемы трансформирует ее в жанровую и стилистическую «плоть и кровь» конкретного музыкального произведения. Морфема и морф объединены конструктивно-содержательно (имманентно-концептуально). Примеры объектно-изобразительного полиморфизма в «Садко» Римского-Корсакова, «Петрушке» Стравинского, «Александре Невском» Прокофьева, эпизоде нашествия из первой части Седьмой симфонии Шостаковича свидетельствуют, что психологизированная звукопись является основным средством реализации художественного замысла. Его морфологический анализ на максимально широком круге произведений русских композиторов XIX–XX веков — актуальнейшая задача современного российского музыкознания.

Ключевые слова: объектно-изобразительный полиморфизм, психологизированная звукопись, Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Санкт-Петербургская классическая школа.

New approaches to analyzing Russian music

Russian music is a vital component of global musical culture, one with clearly audible national originality. Playing decisive role in it, the work of members of the St. Petersburg Classical School — Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich — can be examined as a historical outcome forged from the artistic experiences of their predecessors. At its core, their work comes down to the building of a new creative method: object-descriptive polymorphism. Its object descriptiveness rests on refocusing musical imagery from a person's internal world to the outside, natural world. Morphological analysis methodologies provide a way to describe this refocusing. Morphemes of the environment, time, event, space, and movement make up a specific, musically expressive layer which plays the role of intermediary between the exterior world and the listener's intuitions and ideas of space and time.

The polymorphism of this new creative method stems from the concept of the object as a potential multiplicity of individualized forms. This diversity is unified by an initially provided constructive prerequisite. Musically, this is a sound construction with a typical set of characteristic traits: a morpheme. As a text representation of the morpheme, the morph transforms it into the generic and stylistic “flesh and blood” of a specific musical work. The morpheme and morph are connected in constructive and content-related (innately conceptual) ways. Examples of object-descriptive polymorphism in Rimsky-Korsakov's “Sadko”, Stravinsky's “Petrushka”, Prokofiev's “Alexander Nevsky”, and the invasion episode from Shostakovich's Symphony No. 7 prove that psychologically enriched tone painting is a foundational tool for realizing the artistic concept. A morphological analysis of this expressive mean, covering as wide an array as possible of 19th and 20th century works by Russian composers, is a pressing task for current-day Russian musicology.

Key words: object-descriptive polymorphism, psychologically enriched tone painting, N. Rimsky-Korsakov, I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich, St. Petersburg Classical School.

ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Санкт-Петербургского государственного университета

Vladimir GORYACHIKH, PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor of the History of West-European and Russian Culture at the Saint Petersburg State University



Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского

Идея времени неразрывно связана с авторской концепцией «Хованщины». «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — писал М. П. Мусоргский В. В. Стасову, начиная работу над оперой. Однако *время историческое*, которое осмысляется в опере как социально-политический и религиозный конфликт и проецируется композитором на современную ему эпоху, — лишь часть многослойной временной структуры в «Хованщине». Даже не затрагивая собственно музыкальный план, в опере можно выделить следующие уровни воплощения идеи времени. *Сюжетно-событийное время* отмечено в «Хованщине» не только спрессовыванием времени исторического, но и символизацией времени суток. Утро (рассвет) и ночь в опере — это время действия, элементы временной драматургии, в том числе обозначающие крайние точки «Хованщины», ее начало («Рассвет на Москверек») и конец (ночная сцена в лесном скиту). Но в еще большей степени — это символическое пространство, актуализирующее надсюжетный план.

Течение времени в драматургии «Хованщины» имеет особые черты: с одной стороны, возникает иллюзия его непрерывности (крайнее проявление такой интерпретации — концепция «оперы одного дня» Н. И. Тетериной); с другой — внезапные остановки с переводом действия в другой план, временные разрывы, ощущение параллелизма происходящих событий.

Над всеми сюжетными коллизиями возвышается *время эсхатологическое*. Ожидание и приход «последних времен» понимается в опере, в первую очередь, в религиозном смысле (линия Досифея и раскольников). «Приспело время...» — одна из ключевых фраз оперы, в разных вариантах звучащая во всех актах «Хованщины». В более широком смысле мотив ожидания «судьбы решенья», трагической развязки равно характеризует Досифея и Марфу, Василия Голицына, стрельцов и их вождя Ивана Хованского. Этим объясняется необычная — с точки зрения традиционной оперной драматургии — пассивность, бездеятельность главных героев «Хованщины». Их поступки уже не могут повлиять на ход событий, им остается только ждать неизбежного конца.

Таким образом время становится центральным смыслообразующим элементом сюжета и драматургии «Хованщины», ее реального и символического планов.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, «Хованщина», время, драматургия оперы, история, эсхатология.

Time in “Khovanshchina” by M. Mussorgsky

The idea of time is integrally linked with the author’s concept of “Khovanshchina”. M. Mussorgsky wrote to V. Stasov, “To show the past in the present is my goal”, starting to work on an opera. However, *historical time* which is interpreted in the opera as a socio-political and religious conflict and projected by the composer onto the contemporary era is only a part of the multi-layered temporal structure in “Khovanshchina”. Even without dissecting it in musical terms it is possible to distinguish the following levels of embodiment of the idea of time in the opera. *Plot-event time* is marked in “Khovanshchina” not only by pressing historical time, but also by symbolizing the time of day. Time of action in the opera is symbolized by morning (sunrise) and night, elements of temporal dramaturgy, including those denoting the extreme points of “Khovanshchina”, its beginning (“Dawn on the Moscow River”) and end (night scene in the forest monastery). But to an even greater extent it is a symbolic space that actualizes the supra-plot plan.

The flow of time of “Khovanshchina”’s dramaturgy has special features: on the one hand, the illusion of its continuity arises (the extreme manifestation of such an interpretation is N. Teterina’s “opera of one day” concept); on the other hand, abrupt stops with flashforward of action, time gaps, and the sense of parallelism of ongoing events.

Eschatological time rises above all plot conflicts. The expectation and arrival of the “end times” is understood in the opera, first, in a religious sense (Dositheus’s and schismatics’ plot line). “The time has come...” is one of the key phrases of the opera and can be heard in different versions in all acts of “Khovanshchina”. In a broader sense, the motive of waiting for the “fate’s decision”, for the tragic denouement equally characterizes Dositheus and Marfa, Vasily Golitsyn, the archers, and their leader Ivan Khovansky. This explains the unusual — from the point of view of traditional opera dramaturgy — passivity, inactivity of “Khovanshchina”’s main characters. Their actions can no longer affect the course of events, all there is to do is to wait for the inevitable end.

Thus, time becomes the central semantic element of the plot and dramaturgy of “Khovanshchina” on both real and symbolic levels.

Key words: M. Mussorgsky, “Khovanshchina”, time, opera dramaturgy, history, eschatology.

ДЕГТЯРЕВА Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
Natalia DEGTYAREVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Foreign Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора

В монографии «„Хованщина“ как художественный феномен» (раздел «Мусоргский-режиссер»)¹³ Е. А. Ручьевская выстраивает типологию ремарок композитора в операх «Борис Годунов» и «Хованщина», выделяя ремарки, связанные с описанием обстановки, обозначением жестов, мимики и движений в массовых и интерьерных сценах, поведения героев в диалоге и монологе и др. В параграфе содержится и подразделение ремарок по уровням содержания: ремарки бытовые и психологические («ремарки психологической подсказки»), ремарки «эмоционального тона», ремарки изобразительные и процессуальные (отображающие действие) и др.

Представляется, что эта типология, как и исходные посылки исследователя, характеризующие метод Мусоргского (связь ремарок с музыкальной драматургией; понимание ремарки как способа «внешнего выражения в жесте и в движениях внутренней жизни»¹⁴ героев и др.), носят обобщающий характер, вследствие чего могут стать ориентиром при анализе других явлений музыкально-театрального искусства, даже если эти явления в музыкально-историческом, хронологическом, образно-стилевом отношении чрезвычайно далеки и от эпохи Мусоргского, и от творческих идеалов русского композитора.

С этих позиций в настоящем сообщении будут рассмотрены режиссерские указания в ряде австро-немецких опер первой половины XX века, авторство литературного текста в которых принадлежит самим композиторам («Саломея» Р. Штрауса, «Воцтек» А. Берга, «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского, «Дальний звон» и «Отмеченные» Ф. Шрекера). В тех случаях, когда либретто оперы представляет собой текст оригинального драматического произведения, особое внимание предполагается уделить разночтениям — ремаркам, которые с определенной целью вносит или изменяет композитор.

Ключевые слова: ремарки, «Хованщина» Мусоргского, Е. А. Ручьевская, музыкальная драматургия, режиссерские указания.

¹³ Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005. С. 249–290.

¹⁴ Там же. С. 251.

Author's remarks in a musical text as an expression of the director's will of the composer

In the monograph «„Khovanshchina“ as an artistic phenomenon» (chapter “Mussorgsky the director”)¹⁵ E. Ruchyevskaya builds a typology of the composer's remarks in the operas “Boris Godunov” and “Khovanshchina”, highlighting the remarks associated with description of the situation, designation of gestures, facial expressions and movements in mass and interior scenes, the behavior of the characters in dialogue and monologue, etc. The paragraph also contains a subdivision of remarks by content levels: everyday and psychological remarks (“psychological hint remarks”), “emotional tone” remarks, visual and procedural remarks (displaying action), etc.

It seems that this typology, as well as the initial premises of the researcher that characterize Mussorgsky's method (the connection of stage directions with musical dramaturgy; understanding the stage direction as a way of “external expression in gesture and in the movements of the inner life”¹⁶ of the characters, etc.) are generalizing character, as a result of which they can become a reference point in the analysis of other phenomena of musical and theatrical art, even if these phenomena in the musical-historical, chronological, figurative-stylistic respect are extremely far from both Mussorgsky's era and the creative ideals of Russian composer.

From these positions, this report will consider the director's instructions in several Austro-German operas of the first half of the 20th century, the authorship of the literary text in which belongs to the composers themselves (“Salome” by R. Strauss, “Wozzeck” by A. Berg, “Florentine Tragedy” by A. Zemlinsky, “The Distant Ringing” and “The Stigmatized” by F. Schreker). In cases where the libretto of the opera is the text of an original dramatic work, special attention is supposed to be paid to variants — remarks that the composer introduces or changes for a specific purpose.

Key words: remarks, Mussorgsky's “Khovanshchina”, E. Ruchyevskaya, musical dramaturgy, director's instructions.

ДОЛГОВА Мария Алексеевна, преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Maria DOLGOVA, Lecturer of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



К проблеме театральности в сонатах Пауля Хиндемита: инструментальные амплуа

Общность драматургических и композиционных принципов в различных жанрах творчества Хиндемита говорит о сущностном единстве музыкального мышления композитора. Связь инструментальных сонат с театральными опусами композитора

¹⁵ Ruchyevskaya E. Mussorgsky's “Khovanshchina” as an artistic phenomenon. On the problem of genre poetics. St. Petersburg, 2005. Pp. 249–290.

¹⁶ Ibid., p. 251.

присутствует на нескольких уровнях. Во-первых, образный строй экспозиционного тематизма сонат позволяет провести определенные аналогии с типологией актерских амплуа классического и романтического театра. Во-вторых, в области формообразования также прослеживаются связи с логикой оперной и — шире — театральной событийности.

Формирование узнаваемых амплуа в сонатах Хиндемита во многом предопределяется особенностями тембра и технических возможностей солирующих инструментов. Тембровая характеристика — не новое явление в инструментальной музыке, но именно в сонатах Хиндемита эта сторона характеристики музыкального образа рождает непосредственные ассоциации с театральными амплуа. Так достигается узнаваемость образа, одушевление его, своеобразное «обобщение через тембр» инструмента. В экспозиционных темах первых частей сонат для тубы и фортепиано, гобоя и фортепиано, контрабаса и фортепиано «выходят на сцену» яркие, неповторимые персонажи с индивидуальной интонацией. В сонате для кларнета и фортепиано чрезвычайно ярко проявляется активность драматургического плана, его обусловленность спецификой образного амплуа. Сонатная структура первой части здесь подвергается значительной деформации под давлением драматургической логики, ее внутреннего сюжета.

Сонатная форма, естественно, располагает самыми широкими возможностями для театрализации ее композиционной структуры. Театральный модус музыкального мышления Хиндемита в рамках сонатной формы раскрывается как явление драматургически подвижное и индивидуальное.

Подобный подход позволяет по-новому оценить особенности эволюции сонатной формы и — шире — сонатного цикла в камерной музыке середины XX века. Как и в XVIII веке, инструментальные жанры обогащаются благодаря связям с театром.

Ключевые слова: П. Хиндемит, театральность, амплуа, инструментальные сонаты, драматургия сонатной формы.

On the problem of theatricality of Paul Hindemith's sonatas: instrumental roles

The universality of dramaturgical and compositional principles in various genres of Hindemith's work proves the essential unity of the composer's musical thinking. The connection of instrumental sonatas with the composer's theatrical opuses is present on several levels. Firstly, the sonatas' characteristic features of expositional themes allow us to draw certain analogies with the typology of the acting roles of the classical and romantic theater. Secondly, in the field of musical form there are also connections with the logic of opera and, more broadly, theatre dramatic composition.

Genesis of recognizable roles in Hindemith's sonatas is largely determined by the peculiarities of timbre and technical capabilities of solo instruments. Timbre characterization can't be regarded as a new phenomenon in instrumental music, but it is precisely in Hindemith's sonatas that this side of the musical image's characterization gives rise to direct associations with theatre roles. Through such associations is achieved the recognition of the image, its animation, a kind of "generalization through the timbre" of an instrument. Bright, unique characters with individual intonation "enter the scene" with the exposition themes of first movements of the Tuba, Oboe,

Double bass sonatas. In the Clarinet sonata high activity of the dramatic plan is extremely clearly manifested, depending on the specifics of the instrument role. The sonata structure of the first movement here suffers considerable deformation under the pressure of dramatic logic.

The sonata form naturally has the widest possibilities for the theatricalization of its compositional structure. The theatrical mode of Hindemith's musical thinking within the framework of the sonata form is revealed as a dramaturgically mobile and individual phenomenon.

This approach allows us to re-evaluate the features of the evolution of sonata form and, more broadly, the sonata cycle in chamber music of the mid-twentieth century. As in the XVIII century, instrumental genres are enriched by connections with theater.

Key words: P. Hindemith, theatricality, role, instrumental sonatas, dramaturgy of sonata form.

ДУЛОВА Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь

Ekaterina DULOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, General Director of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus



Музыкальная текстология и музыкальная форма: пути взаимодействия

Междисциплинарный аспект в трактовке эстетической завершенности музыкальной формы специфически раскрывается в музыкально-театральных жанрах, в аналитических подходах к понятию «музыкальный текст». Отдельное направление исследования — *музыкальная текстология и форма*.

Художественный текст музыкально-театрального произведения как комплекс множества составляющих его текстов (литературный первоисточник; корпус сопутствующих либретто «текстов» — литературных и внелитературных; либретто; постановка — в единстве режиссуры, сценографии, хореографической, дирижерской интерпретации). Музыкальная партитура как жанр и форма. Изучение истории создания оперы или балета, «судьбы» композиторского текста в редакциях, в истории постановок (купюры, вставки неавторского текста и т. п.) и вариантов изданий.

«Авторская композиторская воля» в условиях музыкально-театральных жанров. Е. А. Ручьевская о судьбе оперы «Война и мир» С. Прокофьева. Проблема драматургии сценического сочинения.

Возможные области изучения музыкально-театральных жанров и их форм на основе текстологического подхода:

- запечатленный исследователем на основании работы с документами и партитурой процесс композиторского творчества, идущий от особенностей работы с театральной музыкой;
- музыкальная форма (структура и процесс) в условиях музыкально-театральных жанров;

- проблема целостности музыкальной формы как запечатленной авторской воли (первоначальное соотношение актов и картин, роль развития в драматургии и композиции, система тематической и интонационной организации в условиях купюр и вставок и т. д.).

Актуальность изучения музыкальной формы оперы (балета) на нескольких временных «участках»: на этапах формирования набросков и эскизов, их редактирования и превращения в самостоятельные эпизоды и разделы, картины и акты, на этапе редактирования при подготовке оперы или балета к постановке или к изданию. Образуется наиболее достоверная по методу исследования *сфера изучения композиторского процесса и музыкальной формы в условиях музыкально-театральных жанров* на доказательной текстологической основе в условиях сравнения текстов, формирующих художественное целое.

Ключевые слова: Е. А. Ручьевская, музыкальная форма, музыкальная текстология, опера, балет, процесс композиторского творчества.

Musical textology and musical form: ways of interaction

Interdisciplinary aspect in the interpretation of the aesthetic completeness of the musical form is specifically revealed in musical and theatrical genres, and in analytical approach to the concept of “musical text”. A separate area of research includes *musical textology and form*.

An artistic text of a musical-theatrical work as a complex of its constituent texts (literary source; corpus of accompanying libretto “texts”, both literary and non-literary; libretto; staging in the unity of directing, scenography, choreographic, conductor’s interpretation). Musical score as a genre and form. Studying the history of the creation of an opera or ballet; “fate” of the composer’s text in its editions, in the history of productions (cuts, inserts of non-author’s text, etc.) and printed editions.

“Author’s composer’s will” in terms of musical and theatrical genres. E. Ruchyevskaya about S. Prokofiev’s “War and Peace” opera’s fate. The problem of stage composition’s dramaturgy is considered.

Possible areas of study of musical and theatrical genres and their forms based on the textological method:

- *composer’s creative process* captured by the researcher on the basis of work with documents and scores, coming from the peculiarities of working with theatrical music;
- musical form (structure and process) in terms of musical and theatrical genres;
- the problem of musical form’s integrity as an imprinted author’s will (the initial correlation of acts and pictures, the role of development in dramaturgy and composition, the system of thematic and intonational organization in terms of cuts and inserts, etc.).

The relevance of studying the musical form of an opera (ballet) at several temporary “stages”: forming sketches and sketches, editing them, and turning into independent episodes and sections, scenes and acts, at the editing stage when preparing an opera or ballet for staging or publication. The most reliable in terms of the research method is the *sphere of studying the compositional process and musical form in the context of musical and theatrical genres* on an evidence-based textological basis in terms of comparing texts that shape an artistic whole.

Key words: E. Ruchyevskaya, musical form, musical textology, opera, ballet, composer's creative process.

ЗЕМЛЯНИЦЫНА Марина Владимировна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Marina ZEMLYANITSYNA, PhD, Senior Lecturer of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Психологический театр в вокальном цикле И. Рогалева «Ожидание»

«Ожидание» И. Рогалева продолжает линию развития строгого, или детерминированного вокального цикла. Объединяющим фактором является сквозная идея воплощения переживаний лирической героини, реализация которой — результат режиссуры композитора.

В цикле нет четкой последовательности конкретных событий, однако их размытость усиливает концентрированность на внутреннем состоянии, для которого характерно отсутствие строгой причинно-следственной или хронологической связи. Так, в песнях цикла свободно сочетаются разные временные периоды: воспоминания из прошлого и события настоящего времени. Ощущение внутренней неустойчивости, зыбкости времени и пространства усиливается сочетанием в монологической речи героини разных форм обращения к самой себе — как от своего лица («я»), так и от лица воображаемого собеседника («ты»). В каждой песне мастерски выписаны психологические нюансы, благодаря которым цикл пронизан чувством сильного внутреннего беспокойства и напряженности (сложная, порой парадоксальная фразировка, сопутствующая превращению поэтического слова в слово омузыкаленное, нерегулярные ритмы в фортепианной партии, тональная неопределенность при завершении номеров и др.).

Цикл скреплен четкой драматургической линией, имеющей свое начало, интенсивное, эмоционально нарастающее развитие и финал. Факторы, объединяющие песни в общую целостность, присутствуют на разных уровнях — в вербальном (стихи Б. Корнилова, чередующиеся с вокализованными эпизодами), вокальном и инструментальном планах. Цементирующую роль в цикле играют фортепианные интермедии и постлюдии и сквозной тематизм.

Отличительной особенностью «Ожидания» является сочетание художественно воплощенной разъятости повествования, рожденного как бы раскоординированным сознанием, и драматургической ясности, жесткой композиционной организации цикла.

Ключевые слова: И. Рогалев, «Ожидание», вокальный цикл, психологический театр, сквозной тематизм, монологическое повествование, поэтическое слово.

Psychological theater in I. Rogalev's vocal cycle "The Waiting"

"The Waiting" by I. Rogalev follows the path of rigorous and deterministic vocal cycle. The binding factor is the main idea of manifesting the feelings and the experience of the protagonist, the realization of which is the result of composer's directing.

You can barely catch on to the actual plot in "The Waiting". However, the vagueness of these events puts an emphasis on the emotional state, by the nature of which there is no strictly causal or chronological relationship. The sequence of the songs presents a mix of memories and the current feelings and experiences. The feeling of inner experiences, the fragility of time and space is enhanced by the combination in the heroine's monologue speech of various forms of addressing herself — both on her own behalf ("I"), and on behalf of an imaginary interlocutor ("you"). Each song thoroughly draws out psychological nuances, which paint the cycle with a sense of intense anxiety and tension (complex, sometimes counterintuitive phrasing, accompanying the transition of written word into music, uneven beats in the piano part, tonal uncertainty at the end of the numbers, etc.).

The cycle is held together with a distinct dramatic line, which has its origin, an intense, emotionally increasing development and a finale. The elements that glue the songs together, ravel them into a coherent comb of a bigger picture make their appearances at different levels — verbal (verses by B. Kornilov, alternating with vocal episodes), vocal and instrumental. Piano interludes and postludes, as well as cross-cutting thematism play a binding role in the cycle.

The signature feature of "The Waiting" is the mixture of tastefully embodied frenzy of the narrative, sort of born out of an incoherent mind, with theatric clarity and a rigid compositional arrangement of the cycle.

Key words: I. Rogalev, "The Waiting", vocal cycle, psychological theatre, cross-cutting thematism, monologue narration, poetic word.

ЗЕНКИН Константин Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Konstantin ZENKIN, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice rector for research activities of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory



Композиционно-драматургические модели в концертах и симфониях Рахманинова

Цель доклада — выявить стилевые модели симфоний и концертов Рахманинова в двух аспектах: а) тематического материала и б) композиции, понятой как нарративный драматургический процесс. Поскольку «точкой пересечения» названных аспектов являются лейттемы и лейтинтонации, проходящие в различных частях цикла, то именно они вместе с их трансформациями станут главным предметом рассмотрения.

В числе задач: выявление специфики музыкальной драматургии концертов и симфоний у Рахманинова; специфики воплощения данных жанров на разных этапах творчества (ранний: Первый концерт и Первая симфония; центральный: Второй и Третий концерт, Вторая симфония; поздний: произведения американского периода).

Фиксируя модели, усвоенные по традиции (Шопен, Лист, Чайковский, Глазунов и другие, а также символ *Dies irae*), мы придаем особое значение уникальным рахманиновским моделям, особенно характерным для произведений второго этапа, среди которых: колокольное движение («раскачка»); архаические узкообъемные интонации, пришедшие из знаменного распева; «парящие» лирические кантиленные мелодии. Особое внимание будет уделено музыкальной драматургии поздних произведений в контексте мировой романтической и постромантической традиции и современных тенденций.

Выводы:

- стиль Рахманинова, прочно опираясь на романтическую традицию, существенно ее обогащает и расширяет, делая ее подлинной принадлежностью XX века, а не рудиментом предыдущего;
- выявляется общее и различное в интонационно-драматургических инвариантах симфоний и концертов Рахманинова — в характере и степени выраженности лейттем, в осмыслении цикла как единого процесса, в самой музыкально-драматургической концепции;
- осмысляя свою музыку прежде всего как «пение» (в том числе на фортепиано) и «речевое» высказывание (в широком смысле слова), Рахманинов уделяет не меньшее внимание жестовой, физически-двигательной стороне.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, фортепианный концерт, симфония, стиль, модель, музыкальная драматургия.

Compositional and dramaturgical models in Rachmaninov's concertos and symphonies

The purpose of the report is to reveal the style models of Rachmaninov's symphonies and concertos in two aspects: a) thematic material and b) composition, understood as a narrative dramaturgic process. Since the "point of intersection" of these aspects are the leitthemes and leitmotifs that take place in different parts of the cycle, they and their transformations will become the main subject of consideration.

Among the tasks: revealing the specifics of the musical dramaturgy of concertos and symphonies by Rachmaninov; the specifics of implementation of these genres at different stages of his creative life (early stage: First Concerto and First Symphony; central: Second and Third Concertos, Second Symphony; late: works of the American period).

Fixing the models adopted by tradition (Chopin, Liszt, Tchaikovsky, Glazunov, etc., including the *Dies irae* symbol), we attach special importance to the unique Rachmaninov models, especially characteristic of the second stage period's works, including: bell movement ("swing"); archaic narrow-volume intonations that came from Znamenny chant; "soaring" lyrical cantilena melodies. Particular attention will be paid to the musical dramaturgy of his later works in the context of global romantic and post-romantic tradition and modern trends.

Conclusions:

- Rachmaninov's style, firmly relying on the romantic tradition, significantly enriches and expands it, making it a true accessory of the 20th century, and not a vestige of the previous one;
- reveals the common and different in the intonational-dramaturgical invariants of Rachmaninov's symphonies and concertos — in the nature and degree of expression of the leitthemes, in understanding the cycle as a single process, in the musical-dramaturgical concept itself;
- comprehending his music primarily as “singing” (including on the piano) and verbal statement (in the broad sense of the word), Rachmaninov pays no less attention to the gestural, physical aspect.

Key words: S. Rachmaninov, piano concerto, symphony, style, model, music dramaturgy.

ИВАНОВА Лариса Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
Larisa IVANOVA, PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Курс «Современная камерная музыка» (у исполнителей) и «Анализ музыкальных произведений»

«Современная камерная музыка» как продолжение предмета «Анализ музыкальных произведений».

Опора на положения работ Е. А. Ручьевской: «Классическая музыкальная форма», «Функции музыкальной темы», «Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века».

Специфика анализа камерной музыки, обусловленная ее жанровыми особенностями.

Проблема выбора произведений в курсе «Современная камерная музыка», охватывающем период XX — начало XXI века.

Построение курса для струнного отделения на основе рассмотрения произведений для разных исполнительских составов: сольного струнного инструмента; струнного квартета, трио, дуэта; смешанных ансамблей с участием струнных.

Аспекты анализа: классико-романтические и неклассические типы тематического материала, особый акцент на его тембровой составляющей, тембровая «драматургия» в развертывании формы-процесса.

Ключевые слова: современная камерная музыка, проблематика курса, выбор произведений, аспекты анализа.

“Contemporary chamber music” (for performers) and “Analysis of musical compositions” courses

“Contemporary chamber music” as a continuation of the subject “Analysis of musical compositions”.

Reliance on the provisions of the works by E. Ruchyevskaya: “Classical musical form”, “Functions of the musical theme”, “Thematism and form in the methodology of music analysis of the 20th century”.

The specificity of the analysis of chamber music due to its genre features is considered.

The problem of choosing works in the course “Contemporary chamber music”, covering the period of the XX — beginning of the XXI century is viewed.

Constructing a course for a string department based on the consideration of works for different performing teams: solo string instrument; string quartet, trio, duet; mixed ensembles with strings.

Aspects of analysis: classical-romantic and non-classical types of thematic material, a special emphasis on its timbre component, timbre “drama” in the deployment of the form-process.

Key words: contemporary chamber music, course issues, selection of compositions, aspects of analysis.

КАРПУН Надежда Аркадьевна, *соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*

Nadezhda KARPUN, *Applicant of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*



Проблемы тематизма в музыке XX века и их отражение в антисимфониях 1960–1970-х годов

Для музыкального искусства XX века характерно значительное переосмысление феномена тематизма, его функциональных и структурных признаков. Соотношение важнейших тематических функций, определяемых Е. А. Ручьевской как внетекстовые и внутритекстовые, сохранение хрупкого равновесия между ними стало весьма актуальным для *антисимфоний*. Это явление возникло в рамках антиискусства дадаистов в 1920-е годы (Е. Гольцшвев, Э. Шульхоф) и получило свое развитие в 1960–1970-х годах в творчестве Х. О. Доннера, Л. Берно, К. Рюдмана, А. Шнитке и других.

Антисимфония по природе своей антиномична. С одной стороны, ее важнейшей особенностью является отрицание определяющих черт жанра-«первоисточника», с другой, — сильная зависимость от него. Обращение к музыкальному прообразу, заложенное в самом названии, обуславливает преобладание в большинстве антисимфоний внетекстовых функций тематизма. Ведущее значение данных функций также определяется почти повсеместным использованием цитат и коллажной техники, вследствие чего весь рельефный

материал оказывается вторичен, нарушается принцип интонационного развития. Проблема корреляции внутренних и внешних тематических связей, таким образом, сопрягается в антисимфониях с проблемой репрезентативности собственно оригинального музыкального материала, определения его отличительных черт и статуса в форме.

Среди решений данных проблем — замена многочастного цикла на краткую одночастную фазную композицию, в которой, в отличие от крупной формы, принцип интонационного развития не играет большой роли («Симфония современного мира» Рюдмана); сочетание традиционного симфонического принципа развития и иных способов тематического обновления (Первая симфония Шнитке). В «Симфонии» Беріо тематическое развитие заключается в постепенной модуляции от материала, оторванного от внешних связей, к грандиозному коллажу и обратно.

Проблема соотношения внутренних и внешних функций тематизма свойственна и другим направлениям антиискусства и отражает переходный характер искусства 1960–1970-х годов в целом.

Ключевые слова: тематизм, внетекстовые и внутритекстовые функции тематизма, антиискусство, антисимфония, А. Шнитке, Л. Беріо.

Issues of thematism in the 20th-century music and their reflections in the anti-symphonies of the 1960s–1970s

The musical art of the 20th century is characterized by a significant rethinking of the phenomenon of thematism, its functional and structural features. Keeping a balance between intra-text and extra-text functions of the thematism (notions by E. Ruchyevskaya) became very relevant for anti-symphonies. This phenomenon appeared in the 1920s as part of the anti-art of the Dadaists (J. Golscheff, E. Schulhoff) and developed in the 1960s–1970s in the works of H. O. Donner, L. Berio, K. Rydman, A. Schnittke and others.

An anti-symphony itself is antinomic. On the one hand, anti-symphony's most important feature is the denial of the "original" genre's defining features. On the other hand, a dependence on symphony is strong too. This dependence, using quotations and collage cause the predominance of extra-text functions of the thematism, crisis of the intonational development and a situation when all the forefront material can become secondary. In this way, the issue of the correlation of intra-text and extra-text functions of the thematism in anti-symphonies is related with the problem of representativeness of the original text itself, determining its distinctive features and status in the form. Rydman ("Symphony of the Modern World"), Schnittke (Symphony № 1), Berio ("Sinfonia") offer their solutions to these problems.

The issues of balance between intra-text and extra-text functions of the thematism is also characteristic of other anti-art directions and reflects the transitional nature of art in the 1960s–1970s as a whole.

Key words: thematism, intra-text and extra-text functions of the thematism, anti-art, anti-symphony, A. Schnittke, L. Berio.

КОМАРНИЦКАЯ Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Olga KOMARNITSKAYA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor of the Department of Interdisciplinary Musicological Studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory



«Параллельная драматургия» в современном оперном искусстве второй половины XX века

Концепция «параллельной драматургии», явившись одним из открытий философии искусства XX века, нашла свое распространение в театре, литературе, музыке, кино. «Параллельная драматургия» стала важнейшим организующим фактором музыкальных произведений в различных жанрах. Развитие в одном сочинении противоположных драматургических сфер усиливает смысловую наполненность, синтезируя их в единое целое. В оперном театре этот сценический тип стал показательным как для русской, так и для западноевропейской и американской музыки.

Одно из первых произведений — «Солдаты» Б. А. Циммермана (1964, по пьесе Я. Ленца), где произошло разделение сценического пространства на сектора, в конце — на 24 сцены на сцене. Особенностью содержания здесь становится «несвязанность» драматургических сфер, алогизм действия.

Двуплановость драматургии показательна для оперы «Мастер и Маргарита» С. М. Слонимского (1972, по роману М. А. Булгакова). Полифоническая структура романа, «сложные контрапункты» сюжетно-фабульных линий предопределили своеобразие сценического и музыкального воплощения оперы. Как и в романе, время здесь течет в двух измерениях, образуя самостоятельные каналы драматургии: один из них связан с Иешуа Га-Ноцри и евангельскими персонажами, другой — с Мастером, Маргаритой и литературным окружением Массолита.

Драматургия «Лолиты» Р. К. Щедрина (1994, по роману В. В. Набокова) представлена 6-канальностью движения действия: Судьи, выносящие приговор Гумберту; молитва Мальчиков в церкви; драматург Клэр Куильти как жертва убийства; основное сюжетное действие с участием главных персонажей; оркестровые эпизоды; дуэты Рекламисток.

Ярким образцом произведения с «параллельной драматургией» является опера современного американского композитора Дж. Корильяно «Призраки Версаля» (1991, по третьей части трилогии П. О. Бомарше «Преступная мать»). Три плана действия сосуществуют независимо друг от друга: первый из них связан с отражением потустороннего мира, в котором находятся казненные Мария Антуанетта, Людовик XVI и их двор; второй план — остроумная буффонада (мир Фигаро, Сюзанны, Альмавивы, Розины, Керубино); третий план воспроизводит грозные события Великой французской революции.

Ключевые слова: «параллельная драматургия», опера, Б. А. Циммерман, «Солдаты», С. М. Слонимский, «Мастер и Маргарита», Р. К. Щедрин, «Лолита», Дж. Корильяно, «Призраки Версаля».

“Parallel Dramaturgy” in modern opera art of the second half of the 20th century

The concept of “parallel dramaturgy” being one of the discoveries of the philosophy of art of the 20th century has found its distribution in theater, literature, music, and cinema. “Parallel dramaturgy” has become the most important organizing factor in musical works of various genres. The development of opposite dramatic spheres in one work enhances the semantic fullness, synthesizing them into a single whole. For the opera theatre, this stage type became indicative of Russian, Western European, and American music.

One of the first works is “Soldiers” by B. Zimmerman (1964, based on the play by J. Lenz), where the stage space was divided into sectors, at the end into 24 scenes on the stage. The peculiarity of the content here are the “disconnectedness” of the dramatic spheres, and the alogism of action.

The duality of the dramaturgy is indicative of the opera “The Master and Margarita” by S. Slonimsky (1972, based on the novel by M. Bulgakov). The polyphonic structure of the novel, the “complex counterpoints” of plot lines predetermined the originality of the stage and musical embodiment of the opera. Same as in the novel, time here flows in two dimensions forming independent channels of dramaturgy: one of them is associated with Yeshua Ha-Nozri and the gospel characters, the other with the Master, Margarita, and the literary environment of Massolit.

The dramaturgy of “Lolita” by R. Shchedrin (1994, based on the novel by V. Nabokov) is represented by a 6-channel action movement: Judges pronouncing sentence on Humbert; the Boys’ prayer in the church; playwright Claire Quilty as a murder victim; the main plot of action with the participation of the main characters; orchestral episodes; duets of Advertisers.

A striking example of a work with “parallel dramaturgy” is the opera “The Ghosts of Versailles” by the modern American composer G. Corigliano (1991, based on the third part of the trilogy by P. Beaumarchais “The Guilty Mother”). Three plans of action coexist independently of each other: the first of them is connected with the reflection of the other world, in which the executed Marie Antoinette, Louis XVI and their court are located; the second plan is a witty buffoonery (the world of Figaro, Susanna, Almaviva, Rosina, Cherubino); the third plan reproduces the formidable events of the French Revolution.

Key words: “parallel dramaturgy”, opera, B. Zimmerman, “Soldiers”, S. Slonimsky, “The Master and Margarita”, R. Shchedrin, “Lolita”, G. Corigliano, “The Ghosts of Versailles”.

ПАВЛОВА Светлана Анатольевна, кандидат
искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской
академии музыки имени Гнесиных (Москва)
Svetlana PAVLOVA, PhD, Assistant Professor of the Music History
Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)



Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила»

Сфера гуманитарных исследований переживает в настоящее время обновление, связанное с официальным возвращением религии в мировоззрение общества, в том числе научного. Методологически это может быть поддержано так называемой *цивилизационной теорией*¹⁷, которая также выходит из исторического забвения. Для искусствоведения важно положение о неизменно соблюдаемой в строении цивилизации триаде: религия — культура — государство, обнаруживающей прямую связь явлений культуры с «типом верования» и государственным строем.

Мысль о такого рода взаимосвязи известна в трудах о языческих культурах. В приложении к памятникам христианского общества, тем более светским памятникам, она находится в стадии разработки. Однако ее перспективность, например, в изучении отечественной музыки представляется очевидной. Именно «катехизация» жанров европейской светской культуры, приобретение ими важного для русского мировоззрения *евангельского смысла* во многом определили развитие отечественного музыкального искусства, его становление в роли ведущего мировой культуры.

Одним из первых светских жанров, испытавших на себе смысловое преобразование, стала *опера*. Одним из первых русских гениев, в творчестве которых это совершилось, — *М. И. Глинка*. Театральные сочинения представляют композитора создателем не трагедии (жанра со шлейфом языческой выразительности), а христианской *сценической проповеди*, в которой действующие лица и ситуации раскрываются со стороны «исполнения Евангелия» или отклонения от обозначенного в Евангелии пути¹⁸.

В опере «Руслан и Людмила» преобразование жанра особенно впечатляет, свидетельствуя о, казалось бы, невозможной в языческом контексте оперы (может быть, потому и названной «волшебной») евангельской истории русского мира. Как это выражено в поэзии, музыке, драматургии оперы, рассматривается в анонсируемом докладе.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Руслан и Людмила», опера, цивилизационная теория, религия, сценическая проповедь.

The Gospel in the Masterpieces of Russian Opera: M. Glinka “Ruslan and Lyudmila”

The field of humanitarian research is currently undergoing a renewal associated with the official return of religion to the worldview of society including the scientific one. Methodologically,

¹⁷ Данилевский Н. Россия и Европа. М., 2018.

¹⁸ Архиеп. Макарий. Православно-догматическое богословие. Т. 1. СПб., 1868.

this can be supported by the so-called *civilizational theory*¹⁹, which is also coming out of historical oblivion. It is important for art criticism that the triad of religion — culture — state, which is invariably observed in the structure of civilization, reveals a direct connection between cultural phenomena and both the “type of belief” and the state system.

The idea of this kind of relationship is known in works on pagan cultures. In respect to the monuments of the Christian society, especially secular monuments, it is under development. However, its prospects, for example, in the study of Russian music seems obvious. It was the “catechization” of the genres of European secular culture, the acquisition of evangelical meaning by them, which is important for the Russian worldview, that largely determined the development of Russian musical art, its formation as a leading world culture.

Opera was one of the first secular genres to experience a semantic transformation. This was accomplished in the work of one of the first Russian geniuses, *M. Glinka*. Theatrical compositions represent the composer as the creator not of a tragedy (a genre with a trail of pagan expressiveness) but of a Christian *stage sermon* in which the characters and situations are revealed from the side of the “*accomplishment of the Gospel*” or deviation from the path indicated in the Gospel²⁰.

In the opera “*Ruslan and Lyudmila*” the scale of genre transformation is particularly impressive, testifying to the seemingly impossible for the pagan context (hence called “*fairy-tale*”) the evangelical history of Holy Russia. How this is expressed in poetry, music, and opera dramaturgy is discussed in the announced report.

Key words: M. Glinka, “*Ruslan and Lyudmila*”, opera, civilizational theory, religion, stage sermon.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович, главный редактор газеты «*Мариинский театр*», шеф-редактор «*Санкт-Петербургского Музыкального вестника*», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга

Iosif RAISKIN, Editor-in-chief of the “*Mariinsky Theatre*” newspaper, editor-in-chief of the “*St. Petersburg Musical Bulletin*”, chairman of the criticism and musicology section of the Union of Composers of Saint Petersburg



Мой Прокофьев

«Война и мир» Сергея Прокофьева в моей слушательской биографии. От первой постановки в МАЛЕГОТе с Татьяной Лавровой и Сергеем Шапошниковым, от премьеры в Большом с Галиной Вишневской в роли Наташи и спектакля Темирканова в Кировском с Галиной Ковалевой и Сергеем Лейферкусом — до четырех постановок в Мариинском за 30 лет художественного руководства Валерия Гергиева. От надругательства над замыслом

¹⁹ *Danilevsky N. Russia and Europe. Moscow, 2018.*

²⁰ Archbishop Macarius. *Orthodox dogmatic theology. T. 1. St. Petersburg, 1868.*

великого композитора, бесконечных «идеологических» придинок и безжалостных купюр — к восстановлению подлинного текста оперы-эпопеи.

Мариинский театр — «Дом Прокофьева». Рядом с Малым театром в Москве — «Домом Островского» или с Комеди Франсез — «Домом Мольера», наш театр по праву носит это обязывающее имя. На сцене Мариинки идут все девять опер Сергея Сергеевича, включая концертное исполнение юношеской «Маддалены» и «Великана» девятилетнего Сережи Прокофьева. Поставлены или музыкально исполнены все балеты; в концертном зале — все симфонии и инструментальные концерты композитора, его камерные сочинения.

Сергей Прокофьев — величайший мелодист в русской музыке. Его ни на кого не похожие мелодические откровения — будь то оперные кантены или темы медленных частей симфоний, сонат, будь то характерные попевки в «Семене Котко», «Дуэнье» или поразительно распетая проза Толстого и Достоевского — золотой запас нашей музыкальной классики.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, оперы, «Война и мир», мелодика Прокофьева, Мариинский театр.

My Prokofiev

“War and Peace” by Sergei Prokofiev in my listener’s biography. From the first production at MALEGOT with Tatyana Lavrova and Sergei Shaposhnikov, from the premiere at the Bolshoi with Galina Vishnevskaya as Natasha, and Temirkanov’s performance at Kirovskoye with Galina Kovaleva and Sergei Leiferkus, to four productions at the Mariinsky Theater in 30 years of Valery Gergiev’s artistic direction. From outrage against the idea of the great composer, endless “ideological” nit-picking and ruthless cuts to the restoration of the original text of his epic opera.

Mariinsky Theater is the “Prokofiev’s House”. Next to the Maly Theater in Moscow — “The House of Ostrovsky” or with the Comédie Française — “The House of Moliere”, our theater rightfully bears this obliging name. All nine operas by Sergei Prokofiev were staged at the Mariinsky Theater including concert performances of “Maddalena” composed in his young days, and “The Giant” composed by nine-year-old Prokofiev. All ballets were staged or musically performed; there were also performances in the concert hall of all his symphonies, instrumental concertos of the composer, chamber compositions.

Sergei Prokofiev is the greatest melodist in Russian music. His melodic revelations bear no similarities with other composers’ works — be it opera cantilenas or the themes in slow movements of symphonies, sonatas, be it characteristic chants in “Semyon Kotko”, “The Duenna”, or the amazingly sung prose by Tolstoy and Dostoevsky, represent the gold reserve of our musical classics.

Key words: S. Prokofiev, operas, “War and Peace”, Prokofiev’s melody, Mariinsky Theatre.

РОГАЛЕВ Игорь Ефимович, композитор, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Igor ROGALEV, composer, PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



О Второй части Седьмой симфонии Сергея Прокофьева

Вторая — жанровая — часть Седьмой симфонии Прокофьева вполне вписывается в сложившуюся столетиями традицию, согласно которой довольно часто в декорациях декларируемого жанра (Лендлер, Менуэт, Марш, Вальс и пр.) основная идея симфонии высвечивается с особенной яркостью. Так, например, обстоит дело с менуэтом 40-й симфонии Моцарта, третьей частью Пятой симфонии Бетховена, лендлерами симфоний Малера, скерцо в симфониях Шостаковича.

Вместе с тем «Вальс» из Седьмой симфонии Прокофьева принципиально отличен от перечисленных и многих других жанровых частей, ибо является ключевым в понимании трагической сути всего произведения. В этом уникальность данной части. Она — центр, где музыкальными средствами сформулирован трагический смысл прокофьевского послания.

Как и большинство жанровых частей симфонических циклов, «Вальс» основан на бытовом материале. В данном случае это — еще одно открытие Прокофьева — киномузыка. Главная тема Allegretto кажется сошедшей с экрана звуковой дорожкой журнала «Хроника дня».

Данному «киношному» Вальсу противостоит уже не кинематографический, не бытовой, а лирический, нежный Вальс, родственный по настроению Вальсам Наташи, Золушки.

На противопоставлении, а затем и столкновении двух версий вальса — бытовой и небытовой — основана драматургия данной части. На всем ее протяжении бытовое начало буквально разведает «лирику состояния» второй вальсовой версии и близкого к ней по материалу трио.

На первом этапе происходит разрушение материала второго вальса. На втором — фантазмагорическое превращение лирического «киновальса» в повторяющуюся с агрессивным упорством фанфару. Громогласное торжествующее ликование по случаю уничтожения первоначального лирического облика темы!

Ключевые слова: Прокофьев, Седьмая симфония, вальс, драматургия, киномузыка.

About the Second Movement of the Seventh Symphony by Sergei Prokofiev

The second — genre — movement of Prokofiev's Seventh Symphony fits perfectly into the centuries-old tradition, according to which it is quite often in the scenery of the declared genre (Landler, Minuet, March, Waltz, etc.). The main idea of the symphony is highlighted with special

brightness. This is the case, for example, with the Minuet 40 of Mozart's Symphony, the third movement of Beethoven's Fifth Symphony, the landlers of Mahler's Symphonies, the scherzo in Shostakovich's symphonies.

At the same time, "Waltz" from Prokofiev's Seventh Symphony is fundamentally different from the listed, and many other genre parts, because it is the key to understanding the tragic essence of the whole work. This is the uniqueness of this movement. It is the core where the tragic meaning of Prokofiev's message is formulated by musical means.

Like most genre parts of symphonic cycles, "Waltz" is based on everyday material. In this case, it is movie music (another Prokofiev discovery!). The main theme of Allegretto seems to be the soundtrack of the "Chronicle of the Day" magazine that has come off the screen.

This "cinematic" Waltz is opposed no longer by a cinematic, not household, but by the lyrical, gentle Waltz, related in mood to the Waltzes of Natasha, Cinderella.

The dramaturgy of this part is based on the opposition, and then the collision of two versions of the waltz: everyday and non-everyday. Throughout its entire course the everyday beginning literally corrodes the "lyric of the state" of the second waltz version and the trio close to it in material.

At the first stage, the material of the second waltz is destroyed. On the second — the phantasmagoric transformation of the lyrical "cinema waltz" turns into a fanfare repeated with aggressive persistence. Loud triumphant rejoicing over destruction of the theme's original lyrical appearance!

Key words: Prokofiev, Seventh Symphony, waltz, dramaturgy, film music.

СААМИШВИЛИ Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

Natalia SAAMISHVILI, PhD, Senior Researcher of the Department of the Music Theory at the State Institute for Art Studies (Moscow)



"Innocence" Кайи Саариахо: от замысла к воплощению

Творчество Кайи Саариахо побудило говорить о ней как об одном из самых значительных современных композиторов не только у нее на родине, в Финляндии, но и по всему миру. Большая доля этого успеха, безусловно, принадлежит ее сочинениям для музыкального театра. К каждой новой опере Саариахо приковано внимание критиков и публики. "Innocence", впервые представленная на фестивале в Экс-ан-Провансе летом 2021 года, не стала в этом смысле исключением.

Ожидание ее премьеры было усиленным — в связи с переносом всей программы фестиваля по причине пандемии на один год — и оказалось весьма оправданным: в своей пятой по счету опере, как и в четырех предыдущих, Саариахо поднимает глобальные и волнующие темы, облекая их в оригинальную форму. Но здесь она впервые берет за основу

сюжета реальное событие, отдавая на суд зрителя своего рода рассуждение о трагедии расстрела в школе (schoolshooting).

Другой стороной медали затянувшегося подготовительного процесса постановки оперы стали несколько видеоконференций с самим композитором и иными участниками постановки, которые предложены организаторами фестиваля в широком доступе и приоткрывают завесу этого таинства. Как зарождался замысел произведения; каковы были вдохновляющие импульсы; как продвигалась работа на пути к постановке оперы; как соотносится “Innocence” с оперным творчеством Саариахо и современным музыкальным театром? — На этих вопросах мы намерены сконцентрировать свое сообщение.

Ключевые слова: К. Саариахо, оперное творчество, “Innocence”, А. Барьер, музыкальный театр, фестиваль в Экс-ан-Провансе.

Kaija Saariaho’s “Innocence”: from idea to realization

The work of Kaija Saariaho prompted people to talk about her as one of the most significant contemporary composers not only in her homeland, Finland, but also around the world. A large share of this success, of course, belongs to her compositions for musical theater. Every new opera by Saariaho attracts the attention of critics and the public. “Innocence”, first presented at the Aix-en-Provence festival in the summer of 2021, was no exception in this sense.

The expectation of its premiere was intensified — due to the postponement for one year of the entire festival program due to the pandemic— and became very justified: in her fifth opera, as in the previous four, Saariaho raises universal and thrilling topics, presenting them in a unique form. But here, for the first time, she takes a real event as the basis of the plot letting the audience be a judge of a kind of reflection about the school shooting tragedy.

On the other hand, the protracted preparatory process of staging the opera was the reason for the appearance of several video conferences with the composer himself and other participants of the production, which were offered by the organizers of the festival in wide access and opened the veil of this mystery. How did the idea of the work was born; what were the inspirational impulses; how was the work progressing on the way to staging the opera; how does “Innocence” relate to Saariaho’s opera work and contemporary musical theater? We intend to focus our report on these issues.

Key words: K. Saariaho, opera art, “Innocence”, A. Barrière, musical theatre, Aix-en-Provence festival.

САВОСКИНА Галина Арсеньевна, преподаватель
Санкт-Петербургского музыкального училища имени
Н. А. Римского-Корсакова

Galina SAVOSKINA, Lecturer of the Saint Petersburg
Musical College named after N. Rimsky-Korsakov



«Богатырские ворота» — Финал «Картинок с выставки» Мусоргского

«Богатырские ворота» — уникальная страница в творчестве Мусоргского, воплощающая образ народа в эпическом ключе и проникнутая пафосом утверждения высоких положительных начал жизни. «Богатырские ворота» — «Славься» нового времени.

Оба Финала представляют все стороны содержания целого, в том числе — конфликтные и трагедийные, причем уровень конфликтности в Финале цикла выше, чем в Финале «Ивана Сусанина» Глинки. В «Славься» они представлены тональными реминисценциями, за которыми — узловые моменты трагедийного сюжета, а также особым вариантом мотива «Славься» — *формулой утверждения*, вмещающей всю полноту диалектически сложной *идеи утверждения через преодоление*, характерной для код Глинки.

В Финале «Картинок» конфликт присутствует изначально и выражен контрастом тем, содержание которых принадлежит не сюжету праздничной картинке, а миру главных идей цикла. Исходное отношение тем — вариант главного тематического мотива цикла, представленного грамматически неделимой парой композиционно самостоятельных картинок. В Финале эта пара — внутреннее звено единой формы, конфликт которого разрешается по ходу развития, подчиненного логике *глинкинской формулы утверждения*.

Ключевые слова: Мусоргский, «Картинки с выставки», «Богатырские ворота», Глинка, «Иван Сусанин», «Славься», идеи цикла, формула утверждения, композиция.

“Bogatyr Gates” — Finale of “Pictures at an Exhibition” by Mussorgsky

The “Bogatyr Gates” is a unique page in Mussorgsky’s work embodying the image of the people in an epic vein and imbued with the pathos of affirming the high positive principles of life. “Bogatyr Gates” is “Glory” of the new time.

Both Finals represent all aspects of the content of the whole including conflict and tragedy, and the level of conflict in the Final of the cycle is higher than in the Final of “Ivan Susanin” by Glinka. In “Glory” they are represented by tonal reminiscences, behind which are the key moments of the tragic plot, as well as a special version of the “Glory” motif — *an affirmation formula* that contains the entirety of the dialectically complex *idea of affirmation through overcoming*, which is characteristic of Glinka’s codes.

In the “Pictures” Finale the conflict is present from the very beginning and is expressed by the contrast of themes, the content of which belongs not to the plot of the festive picture but to the world of the cycle’s main ideas. The initial relation of themes is a variant of the main thematic motif of the cycle represented by a grammatically indivisible pair of compositionally independent

pictures. In the Finale this pair is an internal link of a unified form, the conflict of which is resolved over the course of development subordinate to the logic of *Glinka's formula of affirmation*.

Key words: Mussorgsky, “Pictures at an Exhibition”, “Bogatyr Gates”, Glinka, “Ivan Susanin”, “Glory”, ideas of the cycle, the formula of affirmation, composition.

СУСИДКО Ирина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

Irina SUSIDKO, Dr. Habil (Doktor of Arts Studies), Full Professor, Head of the Analytical Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)



Поэзия — служанка музыки? О роли поэтического текста в итальянской арии XVIII века

В докладе роль поэтического текста в композиции итальянской арии XVIII века рассмотрена с двух точек зрения: 1) связь строфической организации стиха и музыкальной формы; 2) корреляция музыкально-тематических свойств арии и поэтических топосов. Эти вопросы неоднократно привлекали внимание музыковедов; были сформированы представления о взаимосвязи в опере *seria* поэтической структуры из двух четверостиший и формы *da capo*; о типизации музыкальной стилистики в разных видах арии, об относительной независимости арии от конкретного оперного сюжета, что породило практику переноса сольных номеров из сочинения в сочинение. Нередко такие тезисы приводили к выводам об антидраматичности оперы *seria* как «концерта в костюмах», которые в конечном счете вызвали ее реформу в середине XVIII века.

Тем не менее, существуют аргументы, изменяющие оценку места итальянской арии в развитии музыкальной композиции. В докладе приведены конкретные примеры из итальянских опер 1720-х годов, иллюстрирующие данный тезис. Помимо этого, соотношение словесного текста и музыки в оперной композиции рассмотрено в докладе на примере трех сольных номеров из опер К. В. Глюка — *Ezio* (Прага, 1750), *Antigono* (Рим, 1756), написанных на либретто П. Метастазιο, и *Orfeo ed Euridice* (Вена, 1762, либретто Р. Кальцабиджи). Они демонстрируют часто встречающуюся у Глюка практику самозаимствования и пародии. Однако интерпретация этой техники в данном случае не ограничивается элементарным приспособлением музыки к новому тексту, напротив, именно словесный текст диктует композиционные и стилистические изменения, преобразуя тип арии (*aria d'imitazione* в *Ezio*, *aria amorosa* в *Antigono*) и жанр (*recitativo accompagnato* на фоне музыкального «пейзажа» в *Orfeo*).

Все это позволяет сделать вывод, во-первых, о гораздо большей значимости поэтического текста в музыкальной композиции и стилистике итальянской арии, чем

принято считать; во-вторых, о точках соприкосновения реформаторских сочинений 1760-х годов с мейнстримом оперы *seria*.

Ключевые слова: итальянская опера XVIII века, ария, поэтический текст, музыкальная форма.

Is poetry the servant of music? On the role of the poetic text in an 18th century Italian aria

The paper discusses some issues: 1) the connection of the stanza's organization of verse and musical form, 2) the correlation of musical-thematic properties of aria and poetic topoi (affects, *arias-imitazione, d'azione*), 3) the practice of transferring solo numbers from an opera to the opera using another poetic text. These parameters have repeatedly attracted the attention of musicologists. A circle of ideas was formed: about the dominant in the opera *seria* poetic structure of an aria of two quatrains, suggesting the form *da capo*; about the limiting standardization of arias musical stylistics depending on their type, but at the same time about the relative independence of music from the poetic text and from the particular operatic plot, which justified the practice of *rifacimento*. In the studies of musicologists until the end of the twentieth century, these characteristics caused, as a rule, a negative assessment, served as arguments of conventionality, schematism of the *opera seria*, and its dramatic and aesthetic flaws.

An analysis of the poetics of the 18th century libretto made it possible to significantly deepen and partially modify the ideas about the figurative structure and functions of the aria in the opera *seria*. The paper contains both typical and specific examples of manifestation of these analytical theses. In addition, the connection of verbal text and music in the operatic composition is considered on the example of the analysis of three solo numbers from operas by C. W. Gluck: "Ezio" (Prague, 1750), "Antigono" (Rome, 1756), written on the libretto by P. Metastasio, and "Orfeo ed Euridice" (Vienna, 1762, libretto by R. Calzabigi). They represent the practice of self-borrowing and parodies often encountered in Gluck's works. However, the interpretation of this technique in this case is not limited to the elementary adaptation of music to the new text; on the contrary, it is the verbal text that dictates compositional and stylistic changes, transforming the aria's type (*aria-imitazione* in "Ezio", *aria-amorosa* in "Antigono") and the genre too (*recitativo accompagnato* on the background of musical "landscape" in "Orfeo").

All this allows us to conclude, firstly, about the much greater significance of the poetic text in the musical composition and style of the Italian aria, as is commonly believed; and secondly, about the points of contact between the reformist works of the 1760s and the mainstream opera *seria*.

Keywords: 18th century Italian opera, aria, poetic text, musical form.

ШИРОКОВА Валентина Павловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
Valentina SHIROKOVA, PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



**Теория «общих форм звучания» в книге Е. А. Ручьевской
«Функции музыкальной темы» и перспектива дальнейших исследований**

Понятие «общих форм звучания» в книге Е. А. Ручьевской. «Функции музыкальной темы». Его принципиальное отличие от понятия «общие формы движения». Лестница убывания многозначности музыкальной структуры и ступени, на которых функционируют общие формы звучания (ОФЗ). Отношение ОФЗ к понятию «музыкальный язык», их нетождественность. Аналогия ОФЗ (по Ручьевской) с фонемами и морфемами вербального языка, но не со словами, синтагмами, фразами. ОФЗ как явление субтематического уровня. Традиционный инструментарий музыковеда-аналитика, его фокусирование на верхних ступенях лестницы убывания многозначности. Недостаточность внимания нижним, досемантическим рядам музыкальной структуры. Симультанность верхних и нижних рядов, симультанность отношений «тема, тематизм — общие формы звучания».

Стилеразличительная роль ОФЗ (континентальный, эпохальный, даже авторский стили). Гипотетическое представление об индивидуальном стиле произведения, актуальное прежде всего для крупных, многосоставных циклических композиций — опер, ораторий. ОФЗ как ключ к исследованию индивидуального стиля произведения. ОФЗ как глубинная основа художественной целостности произведения, его индивидуального стилистического «гештальта». Опережающая роль ОФЗ в творческом процессе. ОФЗ и первичный уровень художественного обобщения произведения.

Индивидуальный стилистический «гештальт» «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» И. С. Баха. «Общий знаменатель» индивидуального стиля «Страстей по Иоанну» — стиль “dur” (твердый), «общий знаменатель» индивидуального стиля «Страстей по Матфею» — стиль “moll” (мягкий). Взаимосвязь низшего (субтематического) и высшего (драматургического) уровней «Пассионов» Баха.

Ключевые слова: Е. А. Ручьевская, общие формы звучания, авторский стиль, стиль произведения, «Пассионы» И. С. Баха, стили “dur” и “moll”.

**The concept of “general forms of sound” in the book “Functions of the musical theme”
by E. Ruchyevskaya and the perspective of further research**

The concept of “general forms of sound” in the book by E. Ruchyevskaya “Functions of the musical theme”. Its fundamental difference from the concept of “general forms of movement” is analyzed. The stairway of decreasing polysemy of the musical structure and the steps on which the general forms of sound (GFS) function is considered. GFS’s connection to the concept of “musical

language”, their non-identity is viewed. Analogy of *GFS* (according to Ruchyevskaya) with phonemes and morphemes of a verbal language, but not with words, syntagmas, phrases is considered. *GFS* as a phenomenon of the sub-thematic level is considered. The traditional toolkit of the musicologist-analyst, its focus on the upper stairs of the stairway of decreasing ambiguity is analyzed. Lack of attention to the lower, pre-semantic ranks of the musical structure is emphasized. The simultaneity of the upper and lower ranks, the simultaneity of the relationship “theme, thematism and common forms of sound” is considered.

Style distinctive role of *GFS* (continental, epochal, even author’s styles) is considered. A hypothetical idea of the individual style of a work, relevant primarily for large, multi-part cyclic compositions like operas, oratorios is presented. *GFS* as a key to the study of the individual style of a work is considered. *GFS* as the deep basis of the artistic integrity of a work, its individual stylistic “gestalt” is considered. Leading role of *GFS* in the creative process is considered. *GFS* and the primary level of artistic generalization of the work is emphasized.

The individual stylistic “gestalt” of the “St John Passion” and “St Matthew Passion” by J. S. Bach is considered. The “common denominator” of the individual style of the “St. John Passion” is the “dur” (hard) style, the “common denominator” of the individual style of the “St. Matthew Passion” is the “moll” (soft) style. The relationship between the lower (subthematic) and higher (dramaturgic) levels of Bach’s Passions is considered.

Key words: E. Ruchyevskaya, general forms of sound, author’s style, style of a work, “The St Matthew Passion” by J. S. Bach, “dur” and “moll” styles.

Научное издание

Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании
Тезисы Международной научной конференции,
посвященной 100-летию со дня рождения
доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской
14–15 ноября 2022 г.

Academic heritage of E. Ruchyevskaya in modern musicology
International academic conference dedicated to the centenary of the birth
of Doctor of Art Studies,
Professor E. Ruchyevskaya
November 14–15, 2022

Подписано в печать .10.2022.
Формат 60×84 1/16. Усл. печ. л. 2,75. Заказ № 1200.
Тираж 50 экз.
Отпечатано в типографии «Мульти7».