



4/2019

Современные проблемы  
**МУЗЫКОЗНАНИЯ**



*Иллюстрация на обложке — П.О. Ренуар.  
Девушки за фортепиано (1892)*

## О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54  
факс: +7 (495) 691-15-54  
mailbox@gnesein-academy.ru

## ABOUT THE JOURNAL

*Contemporary Musicology* is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

## INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54  
fax: +7 (495) 691-15-54  
mailbox@gnesein-academy.ru

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Валькова Вера Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer)**, доктор наук, приват-доцент музыковедения в Университете Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

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

**Гуляницкая Наталья Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Дулат-Алеев Вадим Робертович**, доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (Казань)

**Дулова Екатерина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки. Минск, Белоруссия)

**Кирнарская Дина Константиновна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и связям с общественностью (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Науменко Татьяна Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Рыжинский Александр Сергеевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образованию (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Сиднева Татьяна Борисовна**, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород)

**Ханнанов Ильдар Дамирович**, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

**Цареградская Татьяна Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

**Юэлл Филип (Philip Ewell)**, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)

## EDITORIAL BOARD

**Vadim Robertovich Dulat-Aleev**, Doctor in Art Studies, Head of Music History Department at Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russia)

**Ekaterina Nikolaevna Dulova**, Doctor in Art Studies, Professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus)

**Philip Ewell**, PhD, Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York (USA)

**Larissa Lvovna Gerver**, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Natalia Sergeevna Gulyanitskaya**, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D.**, Professor at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University (Baltimore, USA)

**Dina Konstantinovna Kirnarskaya**, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work and public relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Tatyana Ivanovna Naumenko**, Doctor in Art Studies, Professor, Head of Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Alexander Sergeevich Ryzhinsky**, Doctor in Art Studies, Professor of the Choral Conducting Department, Vice-Rector for Strategic Development of Professional Music Education at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Tatyana Borisovna Sidneva**, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research at Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

**Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya**, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Vera Borisovna Valkova**, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

**Andreas Wehrmeyer, Ph.D.**, Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Ирина Сергеевна Захарбекова  
ТЕМА ДЕТСТВА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА:  
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ..... 3

### ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Tijana Popović Mladjenović (Тияна Попович Младенович)  
Ivana Petković Lozo (Ивана Петкович Лозо)  
«PRÉLUDES» BY CLAUDE DEBUSSY –  
THE IDEA OF THE WORK AS A CYCLE ..... 33

### КЛАССИКИ XX ВЕКА

Юлия Сергеевна Векслер  
О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ  
ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА АЛЬБАНА БЕРГА ..... 68

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Татьяна Владимировна Цареградская  
«РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ  
ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА ..... 100

### ИНТЕРВЬЮ

*Philip Ewell (Филип Юэлл)*  
MUSIC THEORY À LA LENINGRAD:  
AN INTERVIEW WITH TATIANA BERSHADSKAYA ..... 121

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ ..... 165





*Ирина Сергеевна Захарбекова*

**ТЕМА ДЕТСТВА  
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА:  
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Детство – особая тема в европейской культуре XIX века. Исторические и социальные ракурсы ее рассмотрения можно найти в многочисленных работах историков, культурологов, психологов. Так, авторы «Истории частной жизни» пишут: «В XIX веке ребенок больше, чем когда-либо, главенствует в семье. Его любят, в него вкладывают деньги, его воспитывают. Ребенок – наследник, с ним связано будущее семьи, ее надежды и чаяния, ее борьба со временем и смертью» [4, 148]. И далее: «Детство отныне [в XIX веке] рассматривается как лучший период жизни. С описаний детства начинается каждая автобиография, авторы по долгу останавливаются на своих ранних воспоминаниях, в то время как роман воспитания описывает юность героя. Так или иначе, детство становится периодом, определяющим дальнейшую жизнь человека, а к ребенку отныне начинают относиться как к личности» [4, 164].

Понимание детства как феномена и важной составляющей культуры – со своим стилем, эстетикой и артефактами – по-своему претворилось в разных европейских странах и их музыкальном искусстве. Остановимся подробнее на теме детства во французской музыке, демонстриру-

## *История музыки*

ющей любопытный, довольно обширный пласт композиторского творчества.

«Детский вопрос» во Франции связан, прежде всего, с идеями воспитания человека, которые выдвинули в своих трудах философы эпохи Просвещения и мыслители XIX века: Фенелон («О воспитании девиц», 1687), Ж.-Ж. Руссо («Эмиль, или о воспитании», 1762), К.А. Гельвеций («О человеке, его умственных способностях и воспитании», 1773), Д. Дидро (заметки и письма об образовании, 1758, 1772; «Последовательное опровержение книги Гельвеция “О человеке”», 1773–78), Ж.А. Кондорсе и Л.М. Лепелетье («Проект национального образования», 1792), В. Кузен («Об общественном образовании в Германии, и особенно в Пруссии», 1833, «Об общественном образовании в Голландии», 1837), Ж. Мишле («Наши сыновья», 1869) и др. Так Руссо призывал: «Любите детство, будьте внимательны к его играм и забавам, к его милому инстинкту!» [7].

Нельзя не упомянуть и о французской детской литературе, которая в XIX веке начинает работать над адаптацией «взрослых» придворных сказок XVII века (Перро, л’Еретье, д’Онуа<sup>1</sup>), басен и философских произведений прошлого, а также осваивает образовательно-воспитательные жанры («журналы», «письма», «указания», «советы»), волшебные сказки, бытовые истории, приключенческие рассказы и повести<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом: [3].

<sup>2</sup> Назовем некоторые наиболее показательные произведения французских авторов, написанные для детей:

Ж.-М. Лепренс де Бомон «Журнал для детей, или Диалоги прилежной гувернантки с ее воспитанницами («Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves», 1756);

## *История музыки*

Большую роль в искусстве XIX века сыграл стиль бидермейер, оформившийся в Германии в 1840-е годы и заявивший о себе в некоторых других европейских странах, в том числе и во Франции. Появляется культура среднего класса, уделяющая внимание красоте повседневной жизни, уюту и комфорту дома, который становится единственным убе-

---

Ф. де Жанлис «Адель и Теодор, или письма о воспитании» («Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation», 1782), «Перед сном во дворце, или правила морали в отношении детей» («Les veillées du château ou cours de morale à l'usage des enfants», 1784), «Маленькие эмигранты, или Переписка детей» («Les Petits Emigrés, ou Correspondance de quelques enfants: Ouvrage fait pour servir à l'éducation de la jeunesse», 1798);

А. Беркенъ «Друг детей» («L'Ami des Enfants», 1782–83), «Чтение для детей» («Lectures pour les enfants», 1803);

Ф. Дюкре-Дюминиль «Фанфан и Лолот, или История двух детей, оставленных на необитаемом острове» («Fanfan et Lolotte, ou Histoire de deux enfants abandonnés dans une île déserte», 1787), «Алексис, или Домик в лесу» («Alexis, ou la Maisonette dans les bois», 1788), «Виктор, или Дитя леса» («Victor, ou l'Enfant de la foret», 1796), «Жан и Жанетта, или Маленькие парижские искатели приключений» («Jean et Jeannette, ou les Petits aventuriers parisiens», 1816), «Дни в деревне, или Картины хорошей семьи» («Journées au village, ou Tableau d'une bonne famille», 1804), «Хороший дядя и его племянники» («Le Bon oncle et les néveux», 1812);

Ж.-Н. Буйи «Сказки моей дочке» («Contes à ma fille», 1809), «Советы моей дочке» («Conseils à ma fille», 1811), «Сказки для детей Франции» («Contes offerts aux enfants de France», 1824);

П. Бланшар «Мифология для детей» («Mythologie de la jeunesse, ouvrage élémentaire, par demandes et par réponses», 1801), «Бюффон для детей» («Le Buffon de la jeunesse, ou Abrégé de l'histoire des trois règnes de la nature, ouvrage élémentaire», 1802), «Плутарх для детей» («Le Plutarque de la jeunesse, ou Abrégé des vies des plus grands hommes de toutes les nations», 1804), «Эзоп для детей» («L'Ésope des enfans, ou Fables nouvelles en prose composées pour l'instruction morale de l'enfance. Livre de lecture pour le premier âge», 1827), «Моим детям» («A mes Enfants», 1844);

С. де. Сегюр «Сонины проказы» («Les malheurs de Sophie», 1858), «Примерные девочки» («Les Petites Filles modèles», 1858), «Каникулы» («Les Vacances», 1858), «Два несмышлёныша» («Les Deux nigauds», 1862), «Славные дети» («Les bons enfants», 1862);

Ж. Санд «Младшая сестра» («La Seour Cadette», 1843), «Маленькая Фадетта» («La Petite Fadette», 1849);

Ж. Верн «Дети капитана Гранта» («Les Enfants du capitaine Grant», 1867), «Пятнадцатилетний капитан» («Un capitaine de quinze ans», 1878);

Э. д'Эрвильи «Приключения доисторического мальчика» («Aventures d'un petit garçon préhistorique», 1887);

Г. Мало «Без семьи» («Sans Famille», 1878), «В семье» («En Famille», 1893).



## *История музыки*

жищем от небезопасных общественных событий (вспомним, что XIX век во Франции – это век революций). Центральное положение в этом доме занимает ребенок: «Дети, о чем свидетельствуют картины Рунге, Амерлинга и Ландсира, составляли центральное место буржуазного дома. Эти граждане, проходящие обучение, нуждались в особых моральных и интеллектуальных качествах, а также в социальных и культурных навыках, чтобы занять свое место в обществе. Обязанностью отца было осуществить это экономически, а обязанностью матери – выполнить это непосредственно» [12, 173–174].

Упомянутые в цитате немецкий, австрийский и английский художники, могут быть дополнены именами их французских коллег. Особенно стоит выделить такое явление, возникшее во второй половине XIX века во Франции, как экуанская колония художников. Возглавляемая П.Э. Фрером, она объединила как французских, так и иностранных (прежде всего, американских) живописцев, писавших, в основном, быт и повседневную жизнь простых людей деревни и пригорода<sup>3</sup>. Частыми героями их полотен становятся дети<sup>4</sup>. Все это еще раз подтверждает, что, по словам С. Грохотова, «... в эпоху бидермейера детство начинают понимать как особый и важный период в формировании человека, имеющий самостоятельную ценность» [1, 20].

Тема детства во французской музыке XIX века представлена солидным списком авторов (Ш. Алькан, Ш. Гуно, Ж. Бизе, В. д'Энди,

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом собрании, связанном с парижским пригородом Экуан, можно прочитать здесь: [18].

<sup>4</sup> Например, на картинах Фрера («Дети у камина», «Отправление в школу», «Маленькая кухарка»), Даржела («Маленький доктор», «Маленькие покупательницы», «В безопасности»), Дюверже («Маленький лучник», «Прятки», «Помощь»), Сеньяка («Маленький торговец», «Маленький повар», «Урок чтения»), д'Антрейга («Урок свободы», «Дети и весы», «Парад») и др.

## *История музыки*

Ж. Массне, С. Франк, Г. Форе), который в XX веке разрастается еще больше (Г. Пьерне, К. Дебюсси, М. Равель, композиторы французской «шестерки» и т.д.). С точки зрения жанровой и тембровой составляющей произведений, это, прежде всего, камерная музыка – песни, вокальные ансамбли и хоры, сольные и ансамблевые фортепианные пьесы. Рассмотрим некоторые примеры.

**Ш. Алькан.** Творчество Шарля-Валантена Моранжа (Алькана, 1813–1888) – одного из крупнейших пианистов-виртуозов своего времени, друга Ф. Шопена – демонстрирует довольно значительный пласт французской фортепианной музыки. Важную часть этого творчества составляют пьесы, написанные с образовательной целью. Это большое количество названий и жанровых определений с уменьшительным суффиксом («рондолетто», «токатина», «маленькие фантазии», «сказочка», «фантазиетта», «маленькие прелюдии», «пьески» и т.д.), а также с посвящениями различным *mademoiselle* и *miss*<sup>5</sup>.

Часто обращается композитор и к сочинению этюдов, вариаций на темы из итальянских опер, рондо, циклов миниатюр, ансамблей в 4 руки. Алькан помимо деятельности концертирующего исполнителя занимался еще и педагогикой, работая частным образом, а также будучи приглашенным преподавателем по сольфеджио в парижской Консерватории [14, 78]. Не исключено, что некоторые из его сочинений были написаны с дидактической целью: обучения (часть этюдов, циклы миниатюр, 8 маленьких прелюдий на церковные лады) и домашнего музицирования (ансамбли в четыре руки, некоторые фантазии на темы из опер).

---

<sup>5</sup> Так рондолетто «Жил-был человечек», ор. 3 сочинено и посвящено мадмуазель Мари Коттен, Ноктюрн, ор. 22 посвящен мадмуазель Элизе Пусьельг; Вариации на тему Беллини, ор. 16 №5 – мисс Изабелле Фильд, Вариации типа фантазии, ор.16 №6 – мисс Мери Уиндзор, Оверньское бурре, ор. 29 – мадмуазель Кларе Лавдей и др.

## *История музыки*

Исследователи отмечают такие полярные качества фортепианного стиля Алькана, как экстремальная виртуозность, с одной стороны, и простота до наивности, с другой. Так, Хью Макдональд пишет: «Его музыка может быть непосильной для любого, кроме самых сильных с точки зрения техники, динамических требований и выносливости исполнителей. А также она может быть невероятно простой» [19] (пример 1).

Действительно, в произведениях Алькана сложная «оркестровая» фактура сочетается с изящной прозрачностью, затейливый метроритм<sup>6</sup> – с жанрово ясным, гомофонно-гармоническим складом, многозначные тональности пьес и их оригинальные тонально-гармонические находки<sup>7</sup> – с простыми раннеромантическими звучаниями. Не чужд был композитор и стилизации: в циклах его миниатюр можно встретить ремарки вроде *alla D. Scarlatti* (№14 Duettino), *alla “Vedrai carino” di Mozart* (№32 Minuetto) из Эскизов op. 63 или *dans le genre ancien* (№15 Tutti de Concerto из Эскизов op. 63; №3 из 25 Прелюдий op. 31), *genre ancien* (№26 Petit air из Эскизов op. 63), *dans le genre gothique* (№16 из 25 Прелюдий op. 31).

---

<sup>6</sup> 5 или 7-дольные арии или 2-я из Тринадцати песен, op.70, написанная одновременно в двухдольном (правая рука) и трехдольном (левая рука) размере.

<sup>7</sup> Как, например, в Энгармониках (№41) и Дьволятах (№45) (пример 2) из Эскизов op.63.

## История музыки

Пример 1. Ш. Алькан. Сказочка (без опуса).

(М: М: 63 = ♩.)

ANDANTINO.

*Dolce e legato.*

Ped:

*Sempre.*

*poco rinf.*

Пример 2. Ш. Алькан. № 45 «Дьяволята» из Эскизов ор. 63.

№ 45

Lentement.

*ff et sonore.*

*p*

*Pédale soutenue.*

8<sup>va</sup>

*ff*

*Sempre Peds.*

**Ш. Гуно.** Говоря о детской теме в творчестве Шарля Гуно (1818–1893), стоит, прежде всего, обратиться к его вокальным сочинениям. Однако некоторые примеры можно найти и среди его фортепианных произведений – небольшой, но любопытной части творческого наследия,

## *История музыки*

где встречаются фортепианные дуэты в четыре руки, вроде «Трех легких пьес» (1879?) или «Двенадцати оригинальных пьес» (1877), романсы без слов мендельсоновского типа, нетрудные вальсы, существующие в сольном и ансамблевом виде.

Есть здесь и фортепианные пьесы, посвященные детям. Так, «Менуэт» (1858) для ф/п в четыре руки – посвящен Берте и Жанне Лепилье. Легкий вальс «Бал детей» (1861) для фортепиано соло – племяннице композитора Шарлотте<sup>8</sup>. Сольные «Вальс сильфов» (1873) и «Доделитетта. Колыбельная» (1873) – посвящены дочери Жанне [13, 216–219]. Все это – фактурно простые, мелодически изящные, жанрово ясные произведения, предназначенные для детского или любительского музицирования.

Значительный интерес представляют хоровые сочинения Гуно, написанные для любительских коллективов, и его вокальная музыка для детей. Причиной обращения композитора к такого рода произведениям стало назначение его в 1852 году директором парижского хорового общества «Орфеон», а также директором по вокальному образованию в государственных школах столицы [16]. В этот период (1852–60) появляются его хоры *a cappella*, среди которых можно назвать сборник детских хоров на стихи Шарля Тюрпена «Молитва и учение, или Расписание дня» (*La prière et l'étude, ou L'emploi de la journée, 1853–55*) со следующими двух-, трех- и четырехголосными (примеры 4–6) «песнями-уроками» внутри:

Арифметика (*L'arithmétique*), Музыка (*La musique*), Творчество (*La recreation*), География (*La géographie*), Письмо (*L'écriture*), Чтение (*La lecture*), Грамматика (*La grammaire*), Рисование (*Le dessin*), История Франции (*L'histoire de France*),

---

<sup>8</sup> В 1877 году Гуно включит его в состав 12 оригинальных фортепианных пьес в сольной и дуэтной версиях.

## История музыки

Священная история (L'histoire sainte), Утренняя молитва (La priere du matin), Вечерняя молитва (La priere du soir), Царица Небесная (Reine des sieux), Благодарственный молебен (L'action de grace), Закон Божий (Le catechisme), Молитва перед трапезой (Le benedicite), Молитва Богородице (L'angelus).

### Пример 4. Ш. Гуно. Хор «Утренняя молитва» на сл. Ш. Тюрпена

*Andante religioso*

1<sup>ère</sup> partie *p* *cresc.* *dim.*  
Du ciel d'où vient tou - te lu - miè - re Nous al - lons in - vo - quer l'ap -

2<sup>e</sup> partie *p* *cresc.* *dim.*  
Du ciel d'où vient tou - te lu - miè - re Nous al - lons in - vo - quer l'ap -

3<sup>e</sup> partie *p* *cresc.* *dim.*  
Du ciel d'où vient tou - te lu - miè - re Nous al - lons in - vo - quer l'ap -

4<sup>e</sup> partie *p* *cresc.* *dim.*  
Du ciel d'où vient tou - te lu - miè - re Nous al - lons in - vo - quer l'ap -

### Пример 5. Ш. Гуно. «Арифметика», сл. Ш. Тюрпена.

*Allegretto*

1<sup>ère</sup> partie *p*  
L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti -

2<sup>e</sup> partie *p* *p*  
L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti - tu - de, L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti -

3<sup>e</sup> partie

8

1 *p*  
- tu - de, L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti - tu - de Est fort né - ces - saire i - ci

2 *p*  
- tu - de, L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti - tu - de Est fort né - ces - saire i - ci

3 *p*  
L'art de comp - ter a - vec e - xac - ti - tu - de Est fort né - ces - saire i - ci

## История музыки

Пример 6. Ш. Гуно. Хор «Письмо» на сл. Ш. Тюрпена.

*Allegretto moderato*  
*p*

1<sup>ère</sup> partie  
Pré - tant un corps à la pa - ro - le L'é - cri - tu - re la

2<sup>e</sup> partie  
Pré - tant un corps à la pa -

5  
1  
peint aux yeux, L'é - cri - tu - re la peint aux yeux, Elle ai - de l'es - prit ou - bli -

2  
- ro - le L'é - cri - tu - re la peint aux yeux, Elle ai - de l'es - prit ou - bli -

Хоры сборника отличаются прозрачной, мелодизированной фактурой, часто с элементами полифонии, ясной гармонической вертикалью, удобной мелодикой, а также легким оттенком иронии в характере и образности песен.

У Гуно существуют и отдельные детские хоры на духовные и светские тексты (Спенне, Шовинера, Кетелара, Бигори, Скриба и др.). Часть из них была издана в виде сборника из 15 детских песен в переложения для голоса с фортепиано (1857):

«Белый шиповник» (M. Spenner), C-dur, Allegretto, 2/4

«Девушка и птичка» (E. de la Chauviniere), C-dur, Allegretto, 6/8

«Уходящее время» (Mr \*\*\*), pour distribution de Prix, C-dur, Allegretto, 2/4

«Серенада» (E. de la Chauviniere), F-dur, Moderato quasi Allegretto, 6/8

«Мечта» (M. Spenner), D-dur, Andante Moderato, 4/4

«Иисус в яслях» (R. P\*\*\*), Noël, F-dur, Moderato quasi Andante, 6/8

## ***История музыки***

- «Добрый день, добрый вечер» (M. Spenner), Es-dur, Moderato, 4/4  
«Бархатная лапа» (M. Spenner), G-dur, Allegretto, 6/8  
«Каникулы» (L. Bigorie) pour distribution de Prix, B-dur, Allegro animato, 2/4  
«Кантата» (Ch. Turpin) pour distribution de Prix, C-dur, Moderato, 4/4  
«Ангел-хранитель» (A. Quételart), Es-dur, Moderato quasi Andante, 4/4  
«Молитва Деве» (Mr \*\*\*), F-dur, Andantino, 4/4  
«Раздача даров» (Mr \*\*\*), F-dur, Allegretto, 3/4  
«Гнездо» (A. Quételart), C-dur, Moderato quasi Allegretto, 4/4  
«Арифметика» (Ch. Turpin), duettino, G-dur, Allegretto, 2/4

Как видно, сборник состоит из песен на религиозную и светскую тему (примеры 7, 8). Это небольшие произведения в куплетных формах, небыстрых темпах, «удобных» размерах и тональностях (иногда с модальным оттенком в гармонии), явно рассчитанные на исполнение самими детьми во время музыкальных занятий или церковных действий<sup>9</sup>. Жанровую основу песен составляют хорал, пастораль, серенада и нозль (рождественская песня). Хоральная (часто трехголосная) и гомофонно-гармоническая фактура, поддерживающая простую вокальную партию, – все это позволяет вспомнить французские народные детские песенки, вроде «Au claire de le lune» или «Sur le Pont d'Avignon».

---

<sup>9</sup> На что указывает комментарий в некоторых песнях – «pour distribution de Prix» («во время раздачи Даров»). Любопытна песня «Каникулы», внутрь которой композитор включает раздел «Молитва». Песня представляет собой мини-действие: мелодия и текст распределяются между сольными и хоровыми репликами. В первом случае композитор указывает: «соло самой старшей ученицы, как речитатив (Une élève plus âgée. Solo. Comme un récitatif)», во втором – «хор» (Choeur).



# История музыки

Пример 7. Ш. Гуно. «Девушка и птичка», сл. де ла Шовинье

N° 2. *Allegretto.*

CHANT. *p*  
Ma gentil le fau - vet - te Je n'aime i - ci que toi — E -  
PIANO. *p*

*cresc.*  
- gay - e ma cham - bret - te Ne chan - te que pour moi — Ne

Пример 8. Ш. Гуно «Добрый день, добрый вечер» на сл. Спенне.

N° 7. *Moderato.*

CHANT. *p*  
Voi - ci le soleil qui se lè - ve Ses rayons  
PIANO. *p*

d'or vont dans les cieux, — Que doucement la nuit s'a - chève

## *История музыки*

**Ж. Бизе** Традицию фортепианных пьес для ансамбля в четыре руки продолжает сборник «Детские игры» (1871) Жоржа Бизе (1838–1875). Композитор посвятил его Маргарите де Болье и Фани Гуан – дочерям кузена и друга жены Бизе Женевьевы [22, 354], которые должны были стать и первыми исполнителями цикла.

В рукописи сборник насчитывал только десять пьес: при издании композитор добавил «Мыльные пузыри» и «Уголки», а также поменял название марша «Труба и барабан» (ранее – «Оловянные солдатики») [10, 3]. В итоге состав сборника стал таким:

«*Качели (мечты)*», G-dur, Andantino, 6/8

«*Волчок (экспромт)*», a-moll, Allegro vivo, 2/4

«*Кукла (колыбельная)*», H-dur, Andante semplice, 6/8

«*Деревянные лошадки (скерцо)*», a-moll/dur, Allegro vivo, 6/8

«*Волан (фантазия)*», B-dur, Andantino molto, 3/4

«*Труба и барабан (марш)*», h-moll, Allegretto, mouvement de marche, 4/4

«*Мыльные пузыри (рондино)*», F-dur, Allegretto moderato, 4/4

«*Уголки (эскиз)*», D-dur, Allegro vivo, 2/4

«*Жмурки (ноктюрн)*», Des-dur, Andante non troppo quasi andantino, 3/4

«*Чехарда (каприс)*», a-moll/dur, Allegro molto moderato, 2/4

«*Маленький муж, маленькая жена (дуэт)*», B-dur, Andantino, 2/4

«*Бал (галоп)*», A-dur, Presto, 2/4

Как отмечают исследователи Н. Лаврик и Н. Строчан, «Бизе предполагал разные версии исполнения пьес – как многочастное целое или выборочно, с их произвольной группировкой» [5, 71]. В этом плане перед нами именно сборник без очевидных интонационных связей, драматургической направленности и замкнутости, где пьесы чередуются по принципу контраста (медленно-быстро, мажор-минор). Однако тональную и

## История музыки

образно-жанровую (отсюда и двойные названия) пестроту пьес несколько сглаживает обобщение всего сборника через жанр финального галопа, что роднит это произведение с «Карнавалом животных» К. Сен-Санса. Нельзя не отметить и темброво-оркестровый потенциал данных фортепианных пьес. Не даром в 1873 году Бизе создаст «Маленькую сюиту» для малого симфонического оркестра на основе пяти из них («Марш. Труба и барабан», «Колыбельная. Кукла», «Экспромт. Волчок», «Дуэт. Маленький муж, маленькая жена», «Галоп. Бал»).

Пример 9. Ж. Бизе. «Труба и барабан. Марш», 1 партия

PRIMA

$\text{♩} = 132$  Allegretto movt de marche *tr.*

The image shows a musical score for the first part of 'March. Trumpet and Drum' by Bizet. It consists of two systems of music. The first system is for the piano part, with a tempo marking of quarter note = 132 and the instruction 'Allegretto movt de marche'. It includes dynamics such as *pp*, *f*, and *pp*, and features trills (*tr.*) and a 'Ped.' marking. The second system includes a '6' marking and 'di'acuti' in the left hand, along with trills and triplets.

По мнению Лаврик и Строчан, все произведение понимается как «наивная фантазия на тему детских игр» [5, 72] благодаря первой пьесе «Качели. Мечты». Уместно привести и слова Х. Макдональда о том, что «Детские игры» Бизе «рисуют детский мир с изящным мастерством и являются прекрасным примером высокой утонченности на службе очевидной наивности» [20] (пример 9 а, б).

Хотя музыка «Детских игр», для которой показательны, в основном, быстрые темпы и техничные пассажи, часто трудна для детского

## История музыки

исполнении, по мнению Ч. Тимбрела, «ее очаровательная простота и ясность взывает ко всем молодым или тем, кто молод сердцем» [10, 4]. Этот ностальгический налет отмечают и другие исследователи: «“Детские игры” Бизе показывают, как игра на фортепиано тесно связана с чувственными и аффективными операциями с памятью. Двенадцать миниатюрных воспоминаний Бизе о детских игрушках и играх пронизаны ностальгией о невинности прожитых дней» [21, 10].

Пример 9 а. «Маленький муж, маленькая жена», 1 партия

PRIMA

$\text{♩} = 76$     *Andantino molto espress*

9

Пример 9 б. «Маленький муж, маленькая жена», 2 партия

SECONDA

$\text{♩} = 76$     *Andantino*

9

## *История музыки*

**Г. Форэ.** Отдал дань детской теме и Гарбриель Форэ (1845–1924), чей цикл для фортепиано в четыре руки «Долли» (1894–1896) несет очень личный отпечаток.

«Колыбельная», E-dur, Allegro moderato, 2/4

«Mi-a-ou», F-dur, Allegro vivo, 3/4

«Сад Долли», E-dur, Andantino, 3/4

«Kitty-вальс», Es-dur, 3/4, Tempo di Valse

«Нежность», Des-dur, Andante, 3/4

«Испанский танец», F-dur, Allegro, 3/8

Создав «Долли», Форэ не только внес свой вклад в обогащение французского педагогического репертуара<sup>10</sup>, но и увековечил трогательные отношения с семьей Эммы Муаз<sup>11</sup>. Редкие в творчестве композитора программные названия пьес передают интимный характер цикла. Здесь, в отличие от Бизе, перед нами предстают сами дети, их животные, их сад, а также то, без чего не должен существовать ни один ребенок – это ласка и нежность.

Как и его предшественники, Форэ продолжает линию жанрово определенных пьес, обращаясь к колыбельной, медленному («Kitty-вальс») и быстрому («Mi-a-ou») вальсам и испанскому танцу сегидилье. Последний вводит в детскую тему цикла мотив «иноземности» (в лучших традициях Шумана).

Несмотря на тональную разомкнутость цикла (и отсутствие минорных пьес), он драматургически четко выстраивается от начальной

---

<sup>10</sup> Как известно, Форэ был педагогом, у которого занимался и Равель, а позже и директором Парижской консерватории (1905–1920).

<sup>11</sup> Emma Mouze, в замужестве Bardac (1862-1934) – певица, возлюбленная Г. Форэ, позже – жена К.Дебюсси. Форэ посвятил ей «La Bonne chanson». Ее дочери – Элен (Долли) посвящена его фортепианная сюита «Долли», а ее совместной с Дебюсси дочери – Клод-Эмме (Шу-Шу) – посвящен «Детский уголок» Дебюсси.

## История музыки

колыбельной к кульминационной «Нежности», завершаясь быстрым финалом. Единству способствует и трехдольность его составляющих (кроме «Колыбельной») с акцентуацией второй (слабой) доли (пример 10), сквозные нисходящие мелодические ходы, трехчастное строение пьес.

Пример 10. Г. Форэ. «Mi-a-ou», 1 партия

Allegro vivo  $\text{♩} = 96$  PRIMA

PIANO

1 2 3 4 *p*

*cresc.* *f* *p dolce*

Технически цикл рассчитан на разные уровни владения инструментом: от начального («Колыбельная») до более продвинутого («Нежность» с ее шумановской фактурой и виртуозный «Испанский танец»).

В цикле не обошлось и без загадок-переделок, которые кроются в названиях некоторых пьес: «Mi-a-ou» происходит от «Monsieur Raoul» – так Элен звала своего брата Рауля. А «Kitty» – искаженное от Кэтти (кличка собаки семьи Бардак) [22, 62].

## *История музыки*

Безусловно, тема детства во французской музыке XIX века далеко не исчерпывается упомянутыми сочинениями. Однако уже на их основании можно говорить об определенной образности, стилистике и поэтике выразительных средств, а также о том «ситуативном фоне», на котором появляются эти (и многие другие) сочинения. Обобщим главные идеи.

**«Домашняя музыка».** Великая французская революция стала причиной некоторых принципиальных для европейского общества и культуры явлений. Одним из них стал французский аналог немецкого бидермейера, с его вниманием к дому и частной жизни. Прямым следствием этого стиля в музыке явился рост так называемой «домашней музыки» и камерного любительского музицирования. По словам Грохотова, «жизненный уклад семьи во времена бидермейера немислим без музицирования – множество картин, гравюр и рисунков того времени запечатлели почтенных отцов семейства, детей и юных девушек, играющих на фортепиано»<sup>12</sup> [1, 21].

Расшифровывая понятие «домашняя музыка», Грохотов пишет: «...немецкое понятие “Hausmusik” – музыка, предназначенная для исполнения дома, в непринужденной обстановке... она вовсе не предусматривает “исполнения” (Aufführung) – последнее уместно лишь на концерте. Эту музыку даже не “играют” (spielen), ее просто “делают” (machen) – для собственного удовольствия, или же “преподносят”, “предлагают” (darbieten) – в том случае, когда имеются слушатели. Итак, “домашняя музыка” рождена бытом» [1, 23]. О популярности во Франции XIX века любительских театральных постановок и музицирования во время до-

---

<sup>12</sup> Музицирующих барышень можно найти и на картинах французских живописцев (например, мастеров экуанской школы или Ренуара).

## *История музыки*

машних вечеров (с гостями или без) пишут и авторы «Истории частной жизни» [4, 214].

Музыкальный словарь Гроува так характеризует термин «Hausmusik»: «Музыка, предназначенная для семейного и дружеского домашнего исполнения с целью собственного развлечения и поучения» [15]. Этот же источник предлагает еще одно актуальное словосочетание, входящее в понятие «камерная музыка» – «domestic music-making»: «Домашнее музицирование в XIX веке продолжало расцветать, хотя оно все больше развивало и определяло свой собственный репертуар, отличный от репертуара концертного зала. Фортепиано, особенно в конце столетия, стало главенствующим домашним инструментом, символом женской знатности и социальной респектабельности, и доступным широкому кругу представителей среднего класса в Северной и Западной Европе и Северной Америке»<sup>13</sup> [9]. Ориентир на любительское исполнение за фортепиано определяет и жанры «домашней музыки» во Франции: это нетрудные сольные пьесы-миниатюры, дуэты в 4 руки (сборники пьес танцевального характера, вариации на темы из опер, переложения оркестровых произведений) и песни в сопровождении фортепиано.

**Наитивизм.** Прямым следствием ориентации камерного репертуара на музицирующего любителя становится особая поэтика музыкального языка, связанная с «простым», наивным стилем. В связи с произведениями Алькана, Бизе и других французских авторов исследователи часто обращаются к определению «naïve music». Так, например, об Алькане дается следующая характеристика: «мастер наивного стиля» [19] (Х. Макдональд).

---

<sup>13</sup> Любопытно, какими выражениями описывается фортепиано в одной из английских книг XIX века: например, «семейный оркестр» [17, 24], «этот верный слуга для всей работы» [17, 32].



## *История музыки*

Действительно, миниатюрность размеров анализируемых произведений, в некоторых случаях их намеренная облегченность или укороченность, простота фактурного изложения, ясная (часто песенная) мелодика, яркая и понятная образность, исполнительская «доступность» позволяют отнести некоторые произведения французских авторов к «простому», наивному стилю.

Наитивизм в музыке – тема отдельного масштабного исследования, тем более что это понятие притягивает, с одной стороны, ассоциативно-синонимичный ряд «наивный-примитивный-маргинальный...» [8, 44], и тогда в музыкальный наитивизм включается детское творчество, фольклор и массовая культура. С другой стороны, возможен иной смысловой ряд: «наивный-сентиментальный-мечтательный...» [8, 12] – и здесь можно говорить о ностальгии и стилизации. Как пишет А. Рылева, «...наивное видение (делание) – это простодушное делание своего *мира-впервые* (в одном шаге от Рая) при *желании и невозможности в него вернуться* [все курсивы автора – И.З.], завершающееся радостью от сотворенного» [8, 50].

В случае с французской музыкой на детскую тему наивное видение композиторов окрашивает их произведения в особые краски ностальгии. Это сказывается на образной характеристике произведений («мечты», «сон», «колыбельная», «воспоминание») и на использовании приема стилизации старинных (*ancien*) жанров и старинного музицирования. Так возникает внимание к французской музыке прошлого (прежде всего – к пьесам французских клавесинистов с их прозрачной двух-, трехголосной мелодизированной фактурой и особым тембром инструмента), возрастающее на протяжении всего XIX века и перешагивающее в век

## *История музыки*

XX-й с его «hommage», «à la manière» и «dans le genre» Сати, Дебюсси, Равеля, композиторов «французской шестерки».

Не менее важен и оттенок добродушной иронии, часто связанный именно с характером исполнения произведения и выводящего его, таким образом, за рамки чисто детского музицирования. Особенно наглядно это продемонстрировано в «Детских играх» Бизе, об исполнении которых Ч. Тимбрелл говорит: «Основными требованиями для обоих исполнителей являются: легкость прикосновения, контроль широкого спектра динамических оттенков, быстрая рефлексия и *проницательное чувство юмора* [курсив наш – И.З.]» [10, 4].

**Учебный репертуар.** Вопрос об учебном репертуаре становится одним из главных во французской культуре XIX века, особенно в связи с музыкальным образованием. Как отмечено в музыкальном словаре Гроува, «на протяжении XIX века формальное и неформальное музыкальное образование существовало бок о бок. Ученики часто занимались с учителями частным образом за пределами своих консерваторий или брали только часть от учебного плана, предлагаемого школой» [11].

Работа композитора в образовательном учреждении (например, в случае с Альканом, Гуно или Форэ) или его частные занятия становятся поводом для появления «учебных» пьес. В этом плане показателен комментарий, предваряющий небольшую фортепианную пьесу С. Франка «Жалобы куклы»:

«Эта восхитительная пьеска была написана Сезаром Франком для одной из его учениц. С наивностью и самым трогательным чувством она выражает горе куклы, у которой сильно болит сердце».

## История музыки

Пример 11. С. Франк. «Жалобы куклы», начало

*Ce délicieux petit morceau fut écrit par  
César Franck pour l'une de ses jeunes élèves.  
Il exprime avec une naïveté et un sentiment  
des plus touchants la désolation d'une poupée  
qui aurait une grosse peine de coeur.*



Немало важен и тот факт, что в открытой в 1795 году Парижской консерватории (особенно во время руководства ею Керубини (1822–1842) фортепиано начинает занимать привилегированное место и как исполнительский, и как педагогический инструмент (на теоретических и вокальных занятиях). Кроме того, наряду с профессионалами, в консерваториях начинают обучать исполнительству пианистов-любителей и учителей музыки – и здесь свою роль сыграли мода на фортепианные концерты, внимание к карьере виртуозов (Лист, А. Рубинштейн), а также движение внутри среднего класса за «фортепиано в каждом доме» [11]. Похожую мысль находим и у Е. Дукова: «Жесткое давление общественного мнения, усиленное подчеркнуто высоким престижем людей, владеющих музыкальными навыками, существенно расширило круг нуждающихся в музыкальном образовании. Причем учеба, особенно у именитого музыканта, не только обеспечивала досуг, но подчас и карьеру, а также выгодное замужество» [2, 224].

**Образные модусы и стилистика произведений.** В своем исследовании феномена детства в творчестве отечественных композиторов

## *История музыки*

И. Немировская говорит об образных модусах, приводящих к созданию особой музыкальной поэтики в произведениях на детскую тему [6, 6]. В связи с французской музыкой образные модусы будут следующие:

- Игры и игрушки (с особым вниманием к куклам);
- Школа, учение (в том числе и религиозное) и праздники (Рождество, каникулы);
- Сказка и волшебные существа (феи, сальфы и др.);
- Животные (кошки, собаки) и птицы;
- Окружение (сад, дом);
- Люди (родственники, няни, гувернантки) и чувства, которые испытывают к ребенку.

Как видно, в основном образные модусы касаются внешних атрибутов детства. Детский «звуковой» портрет здесь создается при помощи предметов, людей и общей атмосферы, окружающей ребенка, но не его самого (исключение здесь – цикл Форэ, несущий очень сильный эмоционально-личный заряд и рисующий как самих детей – Долли и Рауля, так и чувство по отношению к ним – нежность).

Что же касается стилистики анализируемых сочинений, то в основном это камерно-инструментальные (фортепианные миниатюры, циклы и сборники пьес) и камерно-вокальные произведения (маленькие хоры и песни с аккомпанементом) с жанровой (чаще всего – песенно-танцевальной) определенностью. Все они, так или иначе, связаны с текстом и программностью, будь то вокальная музыка на слова французских авторов или инструментальные пьесы на сюжеты из детской жизни. Особое внимание уделяют композиторы фортепианному дуэту, и здесь можно назвать еще немало авторов и произведений («Бальные сцены»,

## *История музыки*

танцы, марши Ж. Массне; дуэтино, «Листок из альбома», скерцо, каприсы К. Сен-Санса и др.) в этом жанре.

Еще одна особенность – существование большинства из названных произведений в нескольких тембровых версиях: хор – голос с фортепиано (Гуно), сольное – ансамблевое фортепианное произведение (Алькан), ансамблевое фортепианное – оркестровое произведения (Бизе, Форэ), что говорит о богатом композиционном потенциале данных сочинений и об их условной «наивности» и «простоте».

Тема детства во французской музыке XIX века еще требует более подробного и детального изучения. Пока же можно с уверенностью сказать, что это феномен, имеющий особое значение и место в культуре того времени.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Грохотов С.В.* Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006.
2. *Дуков Е.В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003.
3. *Захарбекова И.С.* «Моя матушка-гусыня» М. Равеля: между детским и взрослым // Гнесинская научная школа-XXI век. Сборник трудов 186 (4). М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 88–109.
4. История частной жизни / под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 4: от Великой французской революции до I Мировой войны / под ред. М. Перро, пер. с фр. О. Панайотти. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

## *История музыки*

5. *Лаврик Н.И., Строчан Н.Н.* «Детская тема» в фортепианном дуэте французских композиторов XIX – начала XX вв. // Вопросы музыкального искусства: Сборник статей. Вып.1. Донецк: Донецкая государственная консерватория им. С.С. Прокофьева, 1996. С. 70–74.
6. *Немировская И.А.* Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков. Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011.
7. *Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Pedagog/galag/12.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pedagog/galag/12.php).
8. *Рылёва А.Н.* О наивном. М.: Академический проект; Российский институт культурологи, 2005.
9. *Bashford Ch.* Chamber music // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005379?rskey=OaQ3Iu&result=1>.
10. *Bizet J.* Jeux d'enfants [Electronic source]. / ed. by Ch. Timbrell. Alfred Publishing, N/A, 2004. 72 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=FiSFbdpp7EQC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=George+Bizet,+Charles+Timbrell.+Bizet.+Jeux+d'enfants.&source=bl&ots=wB\\_3xkpogv&sig=ACfU3U3oP6linpolbiI-wbVAsia1jcHXtw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwisnsmetb\\_mAhVEZcAKHRdRAuYQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=FiSFbdpp7EQC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=George+Bizet,+Charles+Timbrell.+Bizet.+Jeux+d'enfants.&source=bl&ots=wB_3xkpogv&sig=ACfU3U3oP6linpolbiI-wbVAsia1jcHXtw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwisnsmetb_mAhVEZcAKHRdRAuYQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q&f=false).
11. Conservatories [Electronic source] // Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041225?rskey=wE2Hfb>.
12. *Facos M.* An Introduction to Nineteenth-Century Art. New York: Routledge, 2011.

## *История музыки*

13. *Flynn T.S.* Charles Francois Gounod: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2009.
14. *Hartopp G.* Paris, a Concise Musical History. Wilmington: Vernon Press, 2017.
15. Hausmusik (Ger.) // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012568?rskey=h6sCEU&result=1>.
16. *Huebner S.* Gounod, Charles-François [Electronic source] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040694?rskey=eTciYk&result=1>.
17. *Hullah J.* Music in the house. London: Macmillan & Co, 1877. 79 p. [Electronic source]. URL: <https://archive.org/details/musicinhouse00hullgoog/page/n1>.
18. Les Peintres d'Ecouen. 1850—1900 [Electronic source]. URL: <http://www.peintres-ecouen.com>.
19. *Macdonald H.* Alkan [Morhange], (Charles-)Valentin // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000579?rskey=xti8ss&result=1>.
20. *Macdonald H.* Bizet, Georges // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051829?rskey=gp7A3l>.
21. *Moseley R.* Keys to Play: Music as a Medium from Apollo to Nintendo. Oakland: University of California Press, 2016.

## *История музыки*

22. *Nectoux J.-M.* Gabriel Fauré: A Musical Life / transl. by R. Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

### REFERENCES

1. *Grohotov S.V.* SHuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Al'bomu dlya yunoshstva» [Schumann and surroundings. Romantic walks on the «Album für die Jugend»]. Moscow: Classic-XXI, 2006.

2. *Dukov E.V.* Koncert v istorii zapadnoevropejskoj kul'tury [Concert in the history of Western European culture]. Moscow: Classic-XXI, 2003.

3. *Zaharbekova I.S.* «Moya matushka-gusynya» M. Ravelya: mezhdu detskim i vzroslym [M. Ravel's «Ma Mère l'Oye»: between children and adults] // Gnesinskaya nauchnaya shkola-HKHI vek. Sbornik trudov 186 (4) [Gnessin's Scientific School-XXI century. Proceedings 186 (4)]. Moscow: Gnessins Academy of Music, 2014. S. 88—109.

4. *Istoriya chastnoj zhizni / pod obshchej red. F. Ar'esa i ZH. Dyubi. T. 4: ot Velikoj francuzskoj revolyucii do I Mirovoj vojny / pod red. M. Perro, per. s fr. O. Panajotti* [A History of Private Life. Vol. 4: From the Fires of Revolution to the Great War / ed. by Michelle Perrot, transl. by O. Panayotti]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer], 2018.

5. *Lavrik N.I., Strochan N.N.* «Detskaya tema» v fortepiannom duete francuzskih kompozitorov XIX – nachala XX vv. [«Children's theme» in the piano duet of French composers of the XIX - early XX centuries] // *Voprosy muzykal'nogo iskusstva: Sbornik statej. Vyp.1.* [Questions of musical art: Collection of articles. Issue 1.] Doneck: Doneckaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.S. Prokof'eva [Donetsk State Conservatory named after S.S. Prokofiev], 1996. S. 70—74.



## *История музыки*

6. *Nemirovskaya I.A.* Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov vtoroj poloviny XIX – pervoj poloviny XX vekov. [The phenomenon of childhood in the work of domestic composers of the second half of the XIXth - the first half of the XXth centuries]. Avtoref. diss. ... dokt. iskusstvedeniya: 17.00.02 [Dissertation of the candidate of art abstract]. Magnitogorsk, 2011.

7. *Rousseau J.-J.* Emil', ili O vospitanii [Émile ou De l'éducation] [Electronic source]. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Pedagog/galag/12.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pedagog/galag/12.php).

8. *Rylyova A.N.* O naivnom [About the naive]. Moscow: Akademicheskij proekt; Rossijskij institut kul'turologi [Academic Project, Russian Institute for Cultural Research], 2005.

9. *Bashford Ch.* Chamber music // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005379?rskey=OaQ3Iu&result=1>.

10. *Bizet J.* Jeux d'enfants [Electronic source] / ed. by Charles Timbrell. Alfred Publishing, N/A, 2004. 72 p. . URL: [https://books.google.com.ua/books?id=FiSFbdpp7EQC&pg=PA3&lpq=PA3&dq=George+Bizet,+Charles+Timbrell.+Bizet.+Jeux+d'enfants.&source=bl&ots=wB\\_3xkpogv&sig=ACfU3U3oP6linpolbiI-wbVAsia1jcHXtw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwisnsmetb\\_mAhVEZcAKHRdRAuYQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=FiSFbdpp7EQC&pg=PA3&lpq=PA3&dq=George+Bizet,+Charles+Timbrell.+Bizet.+Jeux+d'enfants.&source=bl&ots=wB_3xkpogv&sig=ACfU3U3oP6linpolbiI-wbVAsia1jcHXtw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwisnsmetb_mAhVEZcAKHRdRAuYQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q&f=false).

11. Conservatories [Electronic source] // Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041225?rskey=wE2Hfb>.

## *История музыки*

12. *Facos M.* An Introduction to Nineteenth-Century Art. New York: Routledge, 2011.
13. *Flynn T.S.* Charles Francois Gounod: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 2009.
14. *Hartopp G.* Paris, a Concise Musical History. Wilmington: Vernon Press, 2017.
15. Hausmusik (Ger.) // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012568?rskey=h6sCEU&result=1>.
16. *Huebner S.* Gounod, Charles-François // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040694?rskey=eTciYk&result=1>.
17. *Hullah J.* Music in the house. [Electronic source] London: Macmillan & Co, 1877. 79 p. URL: <https://archive.org/details/musicinhouse00hullgoog/page/n1>.
18. Les Peintres d'Ecouen. 1850—1900 [Electronic source]. URL: <http://www.peintres-ecouen.com>
19. *Macdonald H.* Alkan [Morhange], (Charles-)Valentin // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000579?rskey=xti8ss&result=1>.
20. *Macdonald H.* Bizet, Georges // Grove Music Online [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051829?rskey=gp7A3l>.

## *История музыки*

21. *Moseley R.* Keys to Play: Music as a Medium from Apollo to Nintendo. Oakland: University of California Press, 2016.

22. *Nectoux J.-M.* Gabriel Fauré: A Musical Life / transl. by R. Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.





*Tijana Popović Mladjenović*  
*Тияна Попович Младенович*  
*Ivana Petković Lozo*  
*Ивана Петкович Лозо*

**«PRÉLUDES» BY CLAUDE DEBUSSY –  
THE IDEA OF THE WORK AS A CYCLE**

The two separate «livres» of «Préludes», written between 1910 and 1913, represent the culmination of Claude Debussy's work in the field of piano music. These two «livres» are the purest representation of the composer's fantastic music world, as well as possibility of its pictorial (and/or dreamlike imagery, fantastic-imaginative) «readout» in listener consciousness.

Starting with Romantic era, from Frederick Chopin, over Felix Mendelssohn, César Franck and Max Reger (whose pieces of this kind are closer to baroque type), preludes were, as independent piano pieces of smaller scale, and not as «introductory» movements, on a turn of 20<sup>th</sup> century and during its first half, composed by Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin and Dmitri Shostakovich. In fact, in Chopin, Scriabin and Shostakovich's opuses, there is a cycle of 24 preludes in all major and minor tonalities. Debussy's cycle is not conceived in that manner. Instead, it is mostly based on visual «facts» or «immediate data» of visual sense, which is indicated by their titles that appear at the end, in parentheses, witnessing of composer's

intention that free visual associations that may emerge during listening of these miniatures only get their concrete definition at the end.

With all mentioned composers, word is about «free cycles», i.e. collection of pieces with common title that can be performed separately (similarly as Schumann's «Kinderszenen», List's «Années de pèlerinage», Grieg's «Lyriske stykker», Bartók's «Mikrokosmosz», etc.). However, «there are cycles that represent organic unity with carefully measured and arranged contrasts, motivic and thematic bonds, which gives special allure to their integral performing. Chopin and Debussy's "Préludes" are precisely that type of cycles» [4, 73–74]. In that sense, it is very interesting to point out on Irina Susidko's interpretation of Debussy's «Préludes». Her approach reveals proportions and symmetries in the «Préludes» as well as role of the golden mean in all possible manifestations (as straight, inverted, mirrored, as well as increasing and decreasing progression). She comes to the conclusion that «Debussy uses almost mathematical norms of musical tectonic and creates an architecture that we experience as the organic entity of his works» [14, 19].

French composer used in full extent freedom that prelude as a form gives, treating it in a rich and versatile manner. In different writings on Debussy's opus, we found various perspectives and approaches in focusing on the «Préludes». Thus, for example, Paul Roberts writes about the relation of music and visual arts to examine any possible grounds for relating Debussy to Impressionism [13, 177–189, 191–199, 218–238, 239–284].<sup>1</sup> Siglind Bruhn discusses images and ideas, as well as the extra-musical subtext in Debussy's

---

<sup>1</sup> In his book «Images. The Piano Music of Claude Debussy» Paul Roberts probes the sources of Debussy's artistic inspiration, relating the «impressionist» titles to the artistic and literary ferment of the time. In that sense, he creates dense network of relationships between titles and characteristic of Debussy's musical language emphasizing that «music portrays everything, even those objects that are purely visible. By means of almost inconceivable powers it seems to give the ear eyes» [13, 7].

piano works [5, 1–180, 377–384].<sup>2</sup> Roy Howat writes on Russian imprints in Debussy's piano music [6, 31–51], Simon Trezise focuses on Debussy's concept of «rhythmicised time» [15, 232–255]<sup>3</sup>, Boyd Pomeroy on tonal-structural diversity in the «Préludes» [9, 155–178]<sup>4</sup>, Marianne Wheeldon on interplay of continuity and discontinuity in the late piano works of Debussy [16, 97–115]<sup>5</sup>, while Ralph P. Locke searches for exotic places, peoples, and

---

<sup>2</sup> In the study «Images and Ideas in Modern French Piano Music», Siglind Bruhn investigates how three French composers of the twentieth century, Claude Debussy, Maurice Ravel, and Olivier Messiaen, express extra-musical subtexts in their piano works. She shows how the relation between the subtexts and the musical works can be broadly categorized in terms of pictoriality and interiority. In case of Debussy's piano music, Bruhn decided to analyze «Préludes» – each musical piece and each source text in its entirety and in depth. Although, Debussy's music provides a complete aesthetic experience even when perceived without any extra musical stimuli, there is much more to the composer's explanatory after-titles than meets the eye, according to Bruhn.

<sup>3</sup> Simon Trezise, in his article «Debussy's "rhythmicised time"» enters the maze-like domain of the temporal in music and problematizes a temporal dichotomy, pulse/beat, metre, metrical units/hypermeasure, rhythmic structures, etc. Through brief survey of the First Book of «Préludes», Trezise gives a rounded view of Debussy's treatment of metre. These works, according to the author, reflect many aspects of Debussy's music and so constitute an excellent starting point for Trezise's investigation in this field [15, 236–240].

<sup>4</sup> In Boyd Pomeroy's article «Debussy's tonality: a formal perspective», application of certain traditional concepts of formal syntax to a composer usually thought resistant to them results in a reappraisal of what are now received views on Debussy, not least his status as a proto-avant-gardist. According to Pomeroy's opinion «the two books of *Préludes* make excellent case studies on account of this hybrid genre's restricted dimensions and formal concision. They can serve to illustrate a diverse assortment of idiomatically Debussyan tonal and formal techniques, from those most reminiscent of traditional tonal practice to some of his furthest departures from that practice. This characteristic tonal-structural diversity could usefully be conceived in terms of hypothetical continuum along which the relative position of individual *Préludes* would be indicative of the extent of traditional tonal practice operative in a given piece». Thus, the author comes to a conclusion that «those least traditional preludes would occupy the left end of such a continuum, those most traditional the right» [9, 165–177].

<sup>5</sup> As a productive starting point for a discussion of Debussy's late style, Wheeldon largely refers to Stockhausen's *moment form*, which represents one of the few theoretical attempts to broach musical discontinuity, both theoretically and aesthetically. Following a summary of Stockhausen's ideas, she analyzes three late works – «Feuilles mortes», «Ce qu'a vu le vent d'Ouest» and «Ondine» – in light of his arguments, taking into consideration the increasingly autonomous ideas of these compositions, their nondevelopmental modes of

ways of life in Debussy's miniatures and other solo piano pieces, etc. [7, 31–33, 65, 228]. What we realised is that none of aforementioned authors focus on the «Préludes» as a cycle with a very specific musical dramaturgy.

Since each prelude represents well balanced entirety, it could be performed separately, which is most common case. However, «since each prelude has its own place in the cycle, their integral performing presents fulfilment of composer's global intention» [4, 74]. The reason why we consider that the 24 miniatures together form the cycle lies in the fact that there are a number of integrative factors that relate to different musical components and their elements throughout the whole work and affect the integral perception of «Préludes». In other words, these integrative factors derive from Debussy's uttermost specific compositional principles and compositional procedures, as well as compositional-technical solutions based on which a complete musical-dramatic flow is being built, in terms of:

- shaping the entire musical flow on principles of building a structure out of fragments, that is, very specific thematic work with carefully measured and distributed contrasts;
- textural organization – mostly three-layered texture where one layer represent melody, often in short strokes, fragments; second is accompaniment given as 'flat'/'solid' chords or as broken/arpeggiated chords; third layer appears as a pedal tone. Not so seldom, three-layered texture is given as three staves (this is a case in the «2<sup>ième</sup> Livre»);
- specific type of melodic material based on various scales and their potential mutual combinations; thus, it is possible to notice melodies based on diatonic scale / major and minor scale, chromatic scale, anhemitonic

---

presentation and, finally, the potential openness in their forms. According to Wheeldon's opinion this could be considered as unifying factor for Debussy's late opus.

pentatonic scale, diatonic (Gregorian) modes or a whole-tone scale, and on their most diverse «coloured» mixtures;

- harmony solutions – parallel movement of consonant or dissonant chords, chromatic/mediant relationships (between chords a major/minor third apart), as well as, saturated harmonic language with use of more complex harmonies and chromatics, all in the function of colour; [4, 74]

- dynamics, agogics, articulation and/or «character» of colour;

- the specified components of temporal organization, that is, the «breathing» or «waves movement» of the musical flow, such as tempo, the rate of unfolding of musical time, decelerations and accelerations of «colour». [10, 342]

All aforementioned musical components, along with various modes of motivic and harmonic interconnectivity, are involved in process of «Préludes» linking, their integration or disintegration, aggregation or segregation, convergence or divergence in the metaphorical sense, that is, different ways of grouping individual preludes [10, 343].

On macro-level of this very specific cycle, there are entirety, i.e. phases in unfolding of musical flow intensity that represent smaller parts/waves with its own dramaturgy, which encompasses development, increase of musical flow intensity, its decrease, anti-climax or episode, and at the end reaching climax or appearance of epilogue. Interesting thing is that number of preludes, which group together into «waves»<sup>6</sup>, has regular growth.

Thus, the first «Book» is divided into three «waves»: first of which is comprised of first three preludes – **1**, «Danseuses de Delphes», **2**, «Voiles», **3**, «Le vent dans la plaine»; second «wave» of next four – **4**, «Les sons et les

---

<sup>6</sup> Tijana Popović Mladjenović uses term «wave» in a relation to Debussy's music, that is, unfolding and shaping of a musical flow in time. [10, 310–311]



## *Техника музыкальной композиции*

parfums tournent dans l'air du soir», **5**, «Les collines d'Anacapri», **6**, «Des pas sur la neige» and **7**, «Ce qu'a vu le vent d'ouest»; and the third of last five preludes – **8**, «La fille aux cheveux de lin», **9**, «La sérénade interrompue», **10**, «La cathédrale engloutie», **11**, «La danse de Puck», and **12**, «Minstrels».

### **Macro-level of a cycle - «Waves» of the First «Book»**

#### THE FIRST «WAVE»

*Danseuses de Delphes* (1)

*Voiles* (2)

*Le vent dans la plaine* (3)

#### THE SECOND «WAVE»

*Les sons et les parfums*

*tournent dans l'air du soir* (4)

*Les collines d'Anacapri* (5)

*Des pas sur la neige* (6)

*Ce qu'a vu le vent d'ouest* (7)

#### THE THIRD «WAVE»

*La fille aux cheveux de lin* (8)

*La sérénade interrompue* (9)

*La cathédrale engloutie* (10)

*La danse de Puck* (11)

*Minstrels* (12)

Musical flow of the first «Book» is followed by second «Book» that is divided into two larger «waves». First «wave» is comprised of first six preludes grouped into two smaller «waves» – first «half-wave» **1/13**, «Brouillards» (the first prelude in the Second «Book» is the thirteenth in the entire cycle of 24 preludes), **2/14**, «Feuilles mortes», **3/15**, «La puerta del Vino», and second «half-wave» **4/16**, «Les fées sont d'exquises danseuses», **5/17**, «Bruyères», **6/18**, «Général Lavine – eccentric». Second larger «wave» consists of last six miniatures, also grouped into two smaller «waves» – first «half-wave» **7/19**, «La terrasse des audiences du clair de lune»<sup>7</sup>, **8/20**, «Ondine», **9/21**, «Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.», and second «half-wave» **10/22**, «Canope», **11/23**, «Les tierces alternées», and **12/24**, «Feux d'artifice».

---

<sup>7</sup> For more details on «La terrasse des audiences du clair de lune», see [3, 97–109].

## *Техника музыкальной композиции*

### **Macro-level of a cycle – «Waves» of the Second «Book»**

#### THE FIRST «WAVE»

##### First «half-wave»

*Brouillards* (1/13)  
*Feuilles mortes* (2/14)  
*La Puerta del Vino* (3/15)

##### Second «half-wave»

*Les fées sont d'exquises danseuses* (4/16)  
*Bruyères* (5/17)  
*General Lavine – eccentric* (6/18)

#### THE SECOND «WAVE»

##### First «half-wave»

*La terrasse des audiences du clair de lune* (7/19)  
*Ondine* (8/20)  
*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (9/21)

##### Second «half-wave»

*Canope* (10/22)  
*Les tierces alternées* (11/23)  
*Feux d'Artifice* (12/24)

In that way, one could sense, musical flow «decomposition» is performed in ever-wider strokes, from initial grouping of three miniatures until final joining of six comprised of two «half-waves» made of three preludes each. Both «books», viewed as a whole, could be interpreted as a constant musical-dramaturgic development with vacillations in its intensity – sort of «ups» and «downs» characterized by anti-climax, episode, and epilogue.

The First «Book» consists of:

1. «Danseuses de Delphes», «group portrait» of a sort, prelude that evokes antique age and serious, solemn dance of religious nature, a part of Apollo's temple in Delphi ritual, based on figures depicted on Greek antique vases. This prelude represents Debussy's characteristic procedures in building musical flow – in terms of its formal and textural shaping, use of certain types of scales and melodic material. Those procedures make significant binding factor if all 12 preludes of the First «Book» are observed as integral whole.

## Техника музыкальной композиции

They can be noted in «hidden» three-layered texture that is present in all parts of three-part form of prelude (a a<sub>1</sub> b transition a<sub>2</sub>), within which a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> parts move inside of chromatic scale, leaving impression of harmonic density and saturation (chromatic melody is wrapped with heavy chord accompaniment). Needed contrast is brought by b part – characterized by softer sound, use of anhemitonic pentatonic scale in melodic layer and accompaniment in form of chord parallelisms over pedal tone. Transition towards a<sub>2</sub> part brings specific sound based on relationship between chords a third apart. This prelude gravitating towards *in* B-flat misses only whole-tone scale so that «synopsis» of all Debussy's procedures would be complete (see Example 1).

Example 1. C. Debussy. «Danseuses de Delphes», First «Book» of «Préludes». *Lent et grave*, mm. 1–9.

The image shows the first nine measures of the prelude 'Danseuses de Delphes' by Claude Debussy. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The tempo and mood are indicated as 'Lent et grave (♩ = 44) doux et soutenu'. The music features a complex three-layered texture. The right hand plays a chromatic melody in the upper register, often with slurs and grace notes. The left hand provides a dense harmonic accompaniment with heavy chords and a steady bass line. Dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) and mezzo-forte (*mf*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Техника музыкальной композиции

2. «Voiles», element of water, sea, is prelude based on consistent whole-tone material of musical flow, which decomposes all relevant factors of tonality and is used coloristic in terms of its distinctively fluid, «watery» sonority. In center of this prelude, in a few measures, pentatonic nucleus – earliest «childhood» of music life, its archetype basis – and overall «penetrating» pentatonic sounding shortly supersedes whole-tone scale. Musical nucleus of the prelude is made by figure based on parallel thirds whose appearance forms some sort of ostinato, as well as pedal tone, which is not rhythmsized in regular rhythmic patterns; instead, it has free, irregular pulse making association that way of swaying anchored ships, their approaching and retreating from one (more or less) fixed point. «Voiles» give an impression of external static breached only by light internal movements. In terms of tempo, sound acoustic quality, tonal center, formal and textural shaping this prelude does not represent great contrast to previous. However, contrary to character stability and definitiveness of «Danseuses de Delphes», this prelude gives an impression of uncertainty and sort of remoteness in expression (see Example 2).

Example 2. C. Debussy. «Voiles», First «Book» of «Préludes». *Modéré*, mm. 1–13.

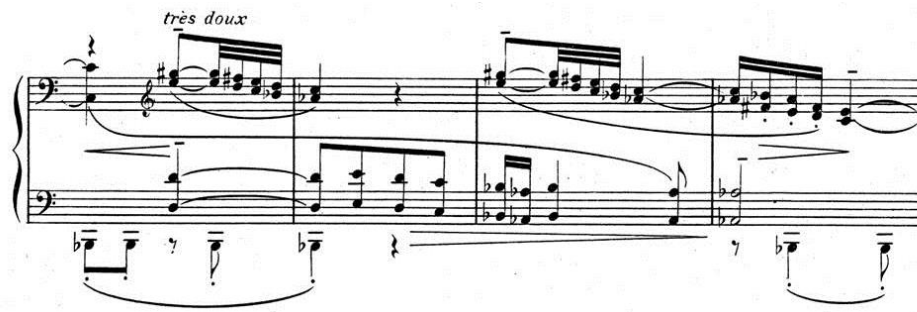
Modéré (♩ = 88)  
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

*p très doux* *p* *più p*

*pp* *toujours pp*

*pp expressif*

## Техника музыкальной композиции



Example 3. C. Debussy. «Le vent dans la plaine», First «Book» of «Préludes». Animé, mm. 1–6.

A musical score for the piano piece «Le vent dans la plaine» by Claude Debussy, specifically the first six measures. The score is written for piano and consists of two staves. The tempo and mood are indicated as «Animé (♩ = 126) aussi légèrement que possible». The music features a constant rhythmic pulse in the right hand, marked with a forte (pp) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

3. «Le vent dans la plaine», power of elementary force, toccata-like rhythm and character. There is a constant rhythmic pulse from which, almost seamlessly, derives short-breath melody. Formal shaping of this prelude resembles to the first one (a a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub>), as well as use of pentatonic scale and relationship between chords a third apart. Tonal gravitational field is *in* B-flat (see Example 3). Considering these analogies, it is possible to interpret these

## Техника музыкальной композиции

three preludes as three-part form «A B A<sub>1</sub>» – where «Le vent dans la plaine» would represent highly dynamized reprise of «Danseuses de Delphes» and «Voiles» contrasting segment «B». Contrast brought by second prelude is precisely the way it should be in a three-part form. It does not bring contrast in all musical parameters, since it keeps connections with the first and the third prelude, but it does bring difference using whole-tone scale, as it was mentioned.

4. «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», impression of circularity and continuity, «bathing» with perfumes of sounds and sounds of perfumes; title of this prelude represents a citation from Charles Baudelaire's poem «Harmonie du soir» from his volume of poems «Les Fleurs du mal». It has a character that can be compared with «Danseuses de Delphes» – leaving the impression of a new starting point. Harmony language is unusually rich due to use of seventh chords and chromatic which results with full and saturated sound associated with inert motion (see Example 4). There are thematic resembles with the first prelude (starting theme from «Danseuses de Delphes» is familiar with the motive that appears in the third measure of the fourth prelude). Deflection from the first prelude, as well from complete first segment of a cycle is tonal center *in A*.

*Example 4.* C. Debussy. «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», First «Book» of «Préludes». *Modéré*, mm. 1–10.

The image shows a musical score for the first ten measures of the prelude. The tempo is marked 'Modéré (♩ = 84)' with the instruction '(harmonieux et souple)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic and a fingering of (5) for the right hand. The music features complex harmonic structures, including seventh chords and chromatic movement. A *pp m.d.* marking appears in the final measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Техника музыкальной композиции



5. «Les collines d'Anacapri», sunny Naples skies and freshness, a space soaked with quasi-bells sounds, mandolin or guitar, tarantella, diatonic melody of Neapolitan folk-song, movements of a slow waltz, superposing color over color in a harmonic sense; this prelude, comprised of a short introduction and three parts a b a<sub>1</sub>, has a function of genre-scene (see Example 5). On a scale level, the fifth prelude makes connection with «Danseuses de Delphes», «Le vent dans la plaine» and «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», while toccata-like sound refers to «Le vent dans la plaine». In tonal sense this prelude gravitates toward *in B* field.

Example 5. C. Debussy. «Les collines d'Anacapri», First «Book» of «Préludes». *Très modéré*, mm. 1–12.

A detailed musical score for the first 12 measures of 'Les collines d'Anacapri'. The score is in G major and 3/4 time. It is marked 'Très modéré' and 'pp' (pianissimo). The tempo is indicated as 'Vif (♩ = 184)'. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'f', and performance instructions like 'quittez, en laissant vibrer' and 'En serrant'. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef.

## Техника музыкальной композиции

6. «Des pas sur la neige» is at the very edge of silence; «stepping (des pas)»<sup>8</sup> is given as an ostinato repetition of seconds on a desolated path of a whole-tone scale, then within modal diatonic – this is a prelude of icy desolation of nature and soul. Three-part form (a b a<sub>1</sub>) and three-layered texture are part of a cycle vocabulary, as well as of this prelude. Its beginning in a melodic line/melodic layer could be connected with a very beginning of the first prelude and much more with a melody of the second one, which, as in this case, moves in the whole-scale sequence. Gravitational tonal center of this musical «ongoing» is *in d* (see Example 6).

Example 6. C. Debussy. «Des pas sur la neige», First «Book» of «Préludes». *Triste et lent*, mm. 1–7.

The image shows the first seven measures of the piano prelude «Des pas sur la neige» by Claude Debussy. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the right-hand part (treble clef) and the left-hand part (bass clef). The tempo and mood are indicated as «Triste et lent» with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The right-hand part begins with a melodic line in the key of D major, marked *pp* (pianissimo) and *p expressif et douloureux*. The left-hand part features a rhythmic ostinato of eighth-note pairs, marked *più pp*. A performance instruction reads: «Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé». The second system continues the piece, with the right-hand part marked *m.d.* (moderato) and the left-hand part continuing the ostinato. The piece concludes with a final chord in the right hand.

7. «Ce qu'a vu le vent d'ouest», an element of eruptive, stormy, infuriated nature, and man's powerlessness – a virtuously prelude in Liszt manner. Three-part form (A B A<sub>1</sub>) with *Coda* at the end, and three-layered texture characterized by melody in short strokes, virtuosic accompaniment and pedal tones make association, foremost, with «Le vent dans la plaine», while rich harmony and sort of harmony saturation make connection with

<sup>8</sup> More on this prelude, as well as, on sound pictures and photographic memory in Debussy's «Préludes» wrote Ivana Petković. [8, 133–144]



## Техника музыкальной композиции

«Danseuses de Delphes» and «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir». Acoustically, this prelude involves wide dynamic range, from *pp* to *ff*, and it gravitates toward *in f-sharp* «field» (see Example 7).

Example 7. C. Debussy. «Ce qu'a vu le vent d'ouest», First «Book» of «Préludes». *Animé et tumultueux*, mm. 1–6.

The image shows the first six measures of the piano prelude «Ce qu'a vu le vent d'ouest» by Claude Debussy. The score is written for piano in G major, 4/4 time, and is marked «Animé et tumultueux». The first measure begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure is marked *m. g.* (moderato). The third measure includes an *8* (octave) marking. The fourth measure is marked *molto*. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth measure.

The past four preludes can be understood as the second relatively integral whole within the first «Book» cycle. Prelude «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» has a character of a new beginning; the intensity, in dramatic sense, is growing in «Les collines d'Anacapri» and it would logically be continued in the prelude «Ce qu'a vu le vent d'ouest» – that would be a culminating moment. However, the continuity of development is «interrupted» by the sixth prelude «Des pas sur la neige», which has the function of delaying the culmination, but at the same time, reinforcing it, with

## *Техника музыкальной композиции*

the moment when it occurs. In all four preludes, connections with the first segment/«wave» of the cycle are noticeable.

8. «La fille aux cheveux de lin», a musical «portrait» of a young Scottish girl who sings a simple song in the morning sun, inspired by verses Leconte de Lisle. This prelude-«drawing» has spontaneous melody and chord accompaniment within modal diatonic that gravitates towards *in* G-flat and has a function of a new beginning (see Example 8).

*Example 8. C. Debussy. «La fille aux cheveux de lin», First «Book» of «Préludes». Très calme et doucement expressif, mm. 1–13.*

The image shows the musical score for the first prelude of Debussy's 'Préludes' book, 'La fille aux cheveux de lin'. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with the tempo and mood marking 'Très calme et doucement expressif (♩ = 66)' and the dynamic marking 'p sans rigueur'. The second system continues the piece with a 'p' dynamic marking. The third system features a 'dim.' marking, followed by a section marked 'Cédez' and 'Mouv't' with a hairpin crescendo leading to a 'p' dynamic marking. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

9. «La sérénade interrompue», new genre-scene, a scene from Spanish life with elements of humor. This prelude is characterized by guitar playing imitations and melody of Phrygian origin, which is occasionally enriched with oriental «spices»; a serenade that starts and ends intermittently, until the very end of the prelude when this anticipated serenade-like melody appears and takes on the indication of the Spanish lyric poem (see Example 9). Similar to

## Техника музыкальной композиции

the prelude «La fille aux cheveux de lin», «La sérénade interrompue» has a distinctive expression and color, and its tonal gravitational «field» is *in* b-flat.

Example 9. C. Debussy. «La sérénade interrompue», First «Book» of «Préludes». *Modérément animé*, mm. 1–24.

The image shows a musical score for the first 24 measures of the prelude «La sérénade interrompue» by Claude Debussy. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. The tempo is marked «Modérément animé». The score is divided into four systems. The first system starts with the instruction «quasi guitarra» and a dynamic marking of «pp (comme en préludant)». The second system has a dynamic marking of «mf». The third system has a dynamic marking of «p dim.» and a «Rit.» (ritardando) marking. The fourth system starts with the instruction «a Tempo» and a dynamic marking of «pp». The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and a prominent bass line.

10. «La cathédrale engloutie» a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> a<sub>2</sub> is based on an ancient Breton myth in which a cathedral, submerged underwater off the coast of the Island of Ys, rises up from the sea on clear mornings when the water is transparent. Sounds can be heard of priests chanting, bells chiming, and the organ playing, from across the sea. The movement of this prelude rests on depicting of the medieval practice of fauxbourdon, with a coral-like theme accompanied by parallel chords on the ostinato figure in a deep register, with the bubbling of the bells on pedal base from which the aliquot tones are released. Center of gravitation of this prelude is *in* C (see Example 10).

## Техника музыкальной композиции

Example 10. C. Debussy. «La cathédrale engloutie», First «Book» of «Préludes». *Profondément calme*, mm. 1–12.

The image shows the first system of the musical score for 'La cathédrale engloutie' by Debussy. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)' and 'pp'. The second system is marked 'Doux et fluide'. The music features a slow, atmospheric texture with a dotted rhythm in the right hand and a pentatonic-like melody in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 6/8.

11. «La danse de Puck», a portrait of the restless Shakespeare's spirit from «Midsummer night». Dotted rhythm and various musical materials in this prelude depict genre plays and point to Puck's antics, his sudden jumps and unexpected disappearances and appearances. It is precisely the melody of dotted rhythm that can be brought into connection with the pentatonic melody from the «Le vent dans la plaine» and the tarantella-like melody from the «Les collines d'Anacapri»; therefore, it is close to the type of toccata-like preludes and it gravitates toward *in* E-flat (see Example 11).

## Техника музыкальной композиции

Example 11. C. Debussy. «La danse de Puck», First «Book» of «Préludes». *Capricieux et léger*, mm. 1–12.

The image displays the musical score for the first 12 measures of 'La danse de Puck' by Claude Debussy. The score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and mood are indicated as 'Capricieux et léger' with a metronome marking of quarter note = 138. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and features a sixteenth-note melody in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the melody with a sixteenth-note triplet and a 'Retenu' (ritardando) marking, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 9-12) includes a 'Mouvt' (ritardando) marking and a piano (*p*) dynamic. The final measure (12) concludes with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

12. «Minstrels», a grotesque group portrait of English minstrels. It is a prelude of high-density texture, harmony saturation, with a pentatonic motif interweaving into all segments of the music flow. It is latent music for the theater and has a function of the epilogue of the first «Book» cycle (see Example 12).

## Техника музыкальной композиции

Example 12. C. Debussy. «Minstrels», First «Book» of «Préludes». *Modéré*, mm. 1–17.

The image displays the musical score for the first three measures of the piece «Minstrels» by Claude Debussy. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system is marked *Modéré (Nerveux et avec humour)* and includes the instruction *p les "gruppetti" sur le temps*. The second system is marked *Cédez - // Mouvt* and includes the dynamic marking *pp*. The third system is marked *Cédez - // Mouvt (Un peu plus allant)* and includes the dynamic marking *p* and the instruction *(très détaché)*. The fourth system is marked *pp* and *f*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with a focus on texture and dynamics.

Therefore, cycle starts with first three preludes, which are the most coherent group of the entire cycle. The first («Danseuses de Delphes») and the third («Le vent dans la plaine») preludes have similarities on a level of form, texture, type of used scales and motivic plane. Moreover, third prelude could be considered as significantly altered and prominently dynamized pandan to the first. Taking into account their relationship, second prelude («Voiles») represents decrease of intensity, i.e. anti-climax on a micro-level. While the first and the third resonate with tangibility and stability, second prelude has sort of vagueness, but at the same time retains motivic relationship with the

## *Техника музыкальной композиции*

first. Thus, it is possible to interpret these three preludes as a three-part form – «A B A<sub>1</sub>» where all three parts gravitate toward *in* B-flat «field».

Next group of preludes represent new stage in development that is, with exception of anti-climax sixth («Des pas sur la neige» – interpolated, in specific way, crucial and very significant episode with a completely different character), in constant growth and reaches climax in seventh prelude («Ce qu'a vu le vent d'ouest»). The fourth prelude («Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir») has motivic references to the first one, as well as similar harmonic solutions, and could be considered as new beginning with heightened intensity. Fifth prelude («Les collines d'Anacapri»), similarly to the third, has toccata-like rhythm, while it shares prominent mobility of metro-rhythmic structure with seventh and ninth («La sérénade interrompue») preludes. Sixth prelude («Des pas sur la neige») is an anti-climax of the second «wave», being almost at very edge of silence, in the acoustic frames of *pp* and *p* dynamic. With its distant, unfathomable atmosphere, it mostly resembles to the second one («Voiles»). Power of culmination point reached in the seventh prelude («Ce qu'a vu le vent d'ouest») follows from anti-climax of the sixth. In addition, the seventh prelude represents more intense, almost eruptive form of the sound picture given in the third prelude («Le vent dans la plaine»).

The next «wave» of preludes is the most interesting one; it has similar dramaturgical flow as the previous, where the eighth prelude («La fille aux cheveux de lin») marks new beginning of the heightened intensity compared to the fourth, the same way that the fourth does to the first. Culmination reached in the seventh prelude emphasises that new beginning of the third «wave» in the eighth prelude. This prelude resonate on a scale level, that is, modality, with the sixth one («Des pas sur la neige»), and also, on a level of

## *Техника музыкальной композиции*

Javanese gamelan sonority, with the second one («Voiles»). The ninth prelude («La sérénade interrompue») musically «communicate» with the fifth («Les collines d'Anacapri») and the third («Le vent dans la plaine») – toccata-like rhythm, but as well as, partially, with the first one («Danseuses de Delphes») on a harmonic level. Anti-climax/climax of the third «wave», the tenth prelude («La cathédrale engloutie») has significantly more impact than the sixth («Des pas sur la neige») and the seventh («Ce qu'a vu le vent d'ouest») together, previous pair of anti-climax and climax. Indeed, seemingly paradoxical, the tenth prelude represents, simultaneously, climax and anti-climax of the First «Book». Although, it is harmonised on diatonic basis in a slow tempo and mainly *pp* dynamics, it achieves powerful sound volume, no less than that of the seventh prelude. In addition, it resonates with the sixth and the second («Voiles») preludes on the basis of a short, but striking whole-tone fragment. Based on the motivic level and metro-rhythmical configuration, the eleventh prelude («La danse de Puck») corresponds with the third, the fifth and the ninth, while the grotesque-like twelfth prelude («Minstrels») resonates with the fourth prelude («Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir») as its far-reaching *scherzo* transformation, and with ninth one on the level of fragmentary structure that was built similar to the concept of collage of Picasso and Braque. The last miniature from the third «wave», a sort of music for a theatre, has a function of an epilogue of the entire First «Book». If we look at the third «wave» separately from the previous musical flow, we could reach to the different conclusion about its own dramaturgical curve: increase of the intensity in the eighth and ninth preludes, reaching culmination in the tenth and then, conditionally said, decline through the fantastic world of the eleventh until an interrupted grotesque epilogue of the twelfth. This symmetrical scheme is centred on

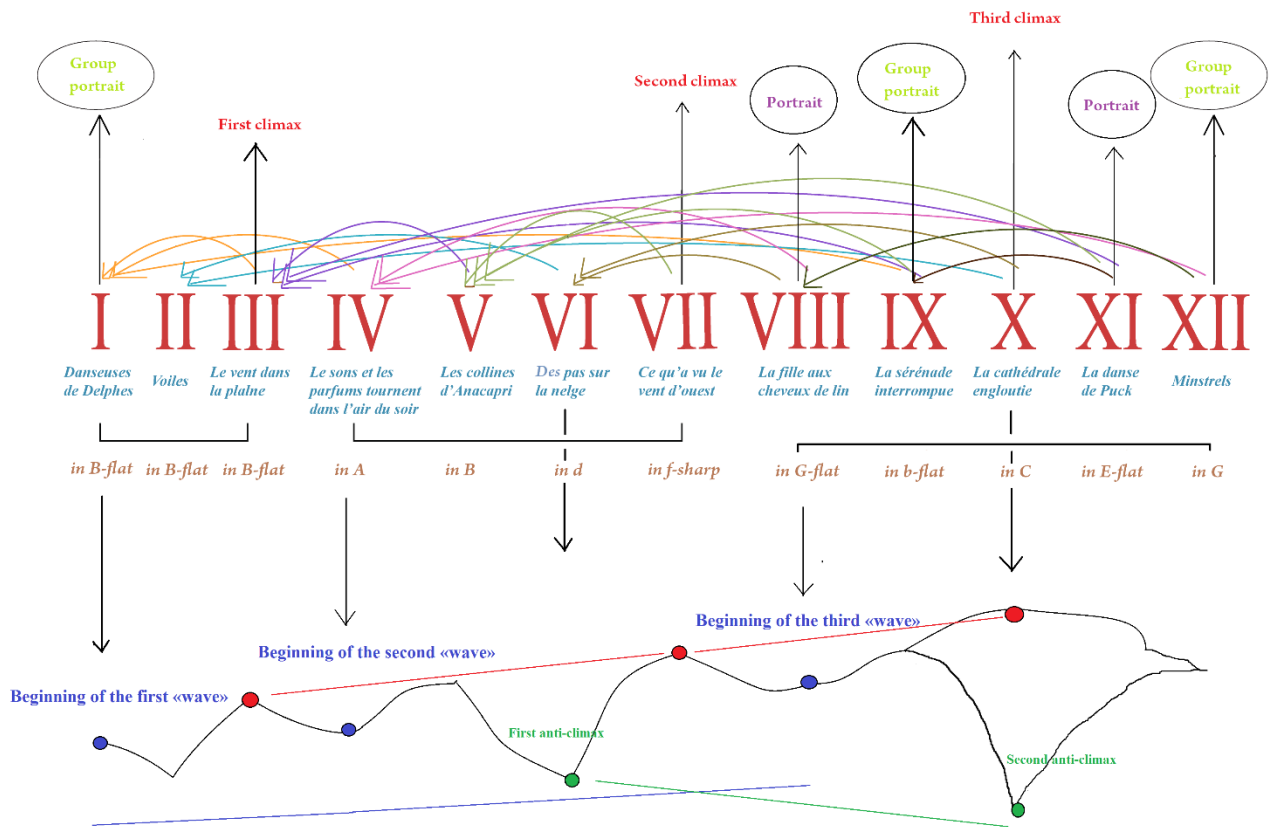


## Техника музыкальной композиции

tenth prelude, and formal organization of the third «wave» can be seen as «A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub>», which is also a formal organization of the tenth prelude itself, that is a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> a<sub>2</sub>. See Illustration 1.

*Illustration 1. Preludes grouping into «waves» – intensity diagram and interconnection of preludes of the First «Book»*

Preludes grouping into «waves» – intensity diagram and interconnection of preludes of the First «Book»

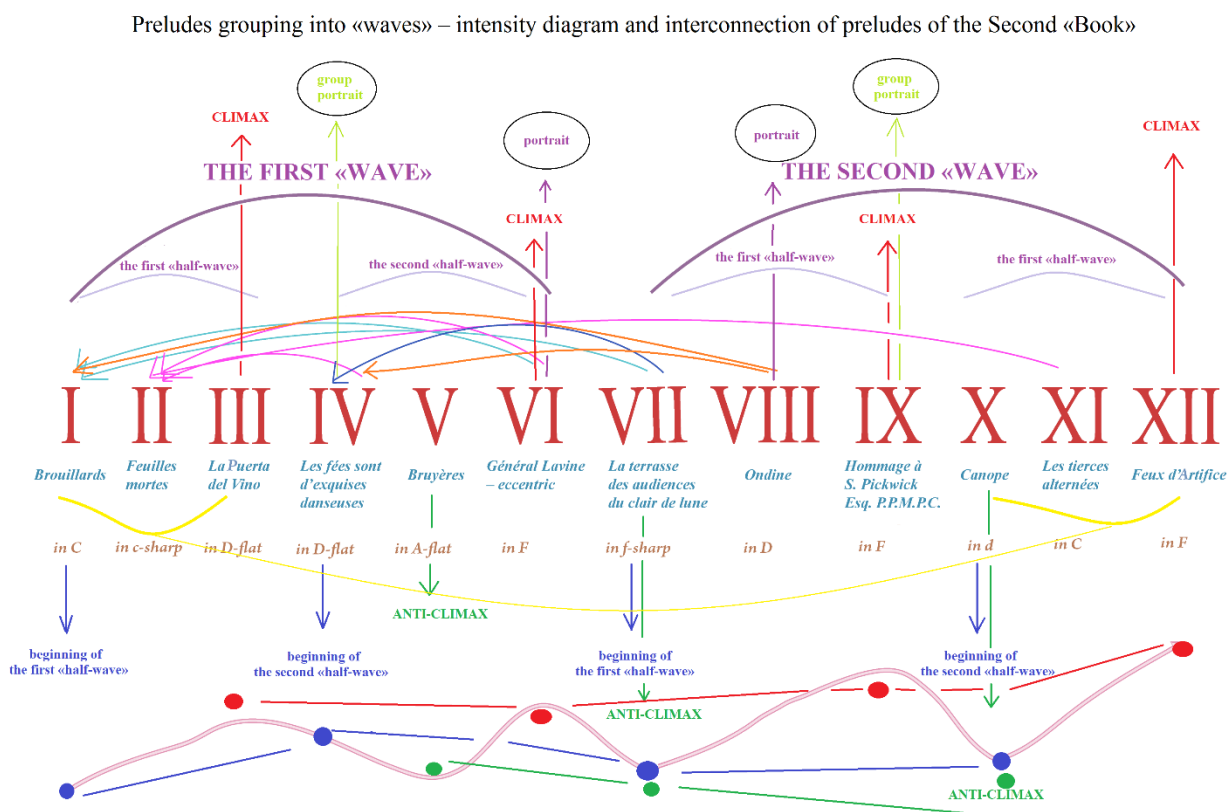


The Second «Book» of «Préludes» also contains 12 miniatures that in compositionally technical and expressive sense follow the path of the previous twelve. They give impression of reaching higher level in work with elements that are seen in the first «Book». Their structural organization, as well as texture, become more complex, and combination of musical means are more subtle. More complex structure of each individual miniature contributes to

## Техника музыкальной композиции

their independence and therefore weaker mutual interconnections (see Illustration 2). That is way sometimes relationships between preludes of the Second «Book» with those of the First «Book» are stronger than within Second «Book» itself.

*Illustration 2.* Preludes grouping into «waves» – intensity diagram and interconnection of preludes of the Second «Book»



Thus, prelude **1/13**, «Brouillards» unequivocally corresponds to **2**, «Voiles». Namely, in both cases there is some form of unsteadiness and vagueness. Representation of indeterminacy is achieved using whole-tone scale (also without anchor) in **2**, «Voiles», and bitonality, *in C – in B-flat*, in **1/13**, «Brouillards». Prelude **2/14**, «Feuilles mortes» can be linked with **1**,

## *Техника музыкальной композиции*

«Danseuses de Delphes» and **4**, «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» on musical level on similar chords factures and saturated harmonic language which is rich in seven-chords and nine-chords, as well as open chromatic scale. Prelude **3/15**, «La puerta del Vino» has its reference in **9**, «La sérénade interrompue». The latter brings simulation of playing a guitar, which accompanies melody of Phrygian origin with occasional oriental «spices». Base of «La puerta del Vino» makes ostinato repetition of Habanera rhythm (in D-flat «field»), over which, in some sort of bitonal relationship, develops melody coloured by ornaments, oriental adulterants, with characteristic augmented second, elements of chromatic-scale, with base *in* E as a specific gravitational centre with prominent second step of Phrygian mode and Andalusian fifth.<sup>9</sup>

Prelude **4/16**, «Les fées sont d'exquises danseuses» is analogues to **11**, «La danse de Puck». Music determination of the two, points out to fantastic worlds. Structures of the compositions are similar: initial and final parts of both miniatures are based on rapid passages (with punctuated rhythm in the first and steady pulse in the second), while the contrasting segment of musical flow characterize chord-facture and is wealthier in harmonic sense. Movement itself unfolds in frame of modal diatonic. This prelude has, above all, clear connection with **1/13**, «Brouillards» and **2/14**, «Feuilles mortes». Probably the most prominent similarity is between **5/17**, «Bruyères» and **8**, «La fille aux cheveux de lin». Pentatonic melody, characterizing «Bruyères», coexisting with simple harmonic progression in frame of major diatonic with the elements of modality, represents sound *equivalent* or even more elaborated «sound picture» of the prelude «La fille aux cheveux de lin». The next couple of similar preludes are **6/18**, «Général Lavine – eccentric» and **12**,

---

<sup>9</sup> More details on Debussy's prelude «La puerta del Vino», see [11, 27–40; 12, 119–135].

## *Техника музыкальной композиции*

«Minstrels», both serving as epilogue. Arsenal of expressive means is similar and characterized by use of breakthrough of mediant relationships, emphasised rhythmical component and agogic, *staccato* effects and saturated harmony, which in case of «Général Lavine – eccentric» creates an impression of grotesque, while in second Minstrels' merrymaking. Prelude **6/18**, «Général Lavine – eccentric» is on a motivic level strongly connected also with **1/13**, «Brouillards» and **2/14**, «Feuilles mortes».

Therefore, similarities between preludes go as following:

- **7/19**, «La terrasse des audiences du clair de lune» with **1/13**, «Brouillards» and **4/16**, «Les fées sont d'exquises danseuses», as well as **2**, «Voiles»;

- **8/20**, «Ondine» also with **4/16**, «Les fées sont d'exquises danseuses» and **1/13**, «Brouillards», and based on *scherzo*-like character with **12**, «Minstrels»;

- Sonority of **9/21**, «Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.» can be recognized in **10**, «La cathédrale engloutie», motivic material and scale in **5**, «Les collines d'Anacapri» and metro-rhythmical configuration in **12**, «Minstrels»;

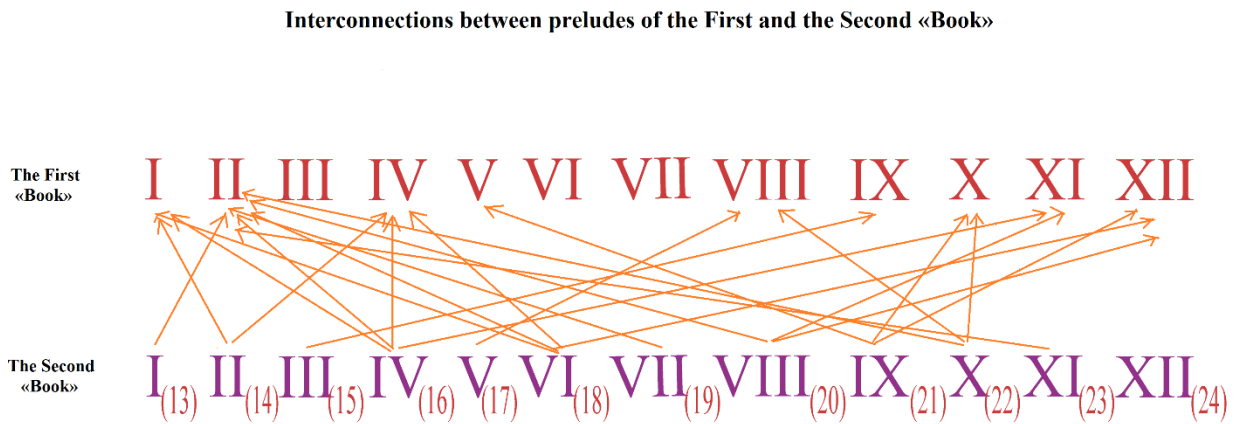
- prelude **10/22**, «Canope» resonates, on the basis of sonority, harmony progression with dominant modality and chromitized melody built on fragments with **10**, «La cathédrale engloutie», and with Javanese gamelan-like sound of **8**, «La fille aux cheveux de lin» and **2**, «Violes»;

- Whole-tone scale in a crucial part of musical flow of prelude **11/23**, «*Les tierces alternées*» can be related with **2/14**, «Feuilles mortes» and **2**, «Voiles». Thus, the last segment of global development is more complex and it leads toward sound explosion in **12/24**, «Feux d'artifice». «Canope», **10/22**, as an anti-climax of this «half-wave», precede to an effective sound flickering

## *Техника музыкальной композиции*

**11/23**, «Les tierces alternées», and sonorous outburst prelude **12/24**, «Feux d'artifice». In that sense, one could realise that the most prominent dramaturgical points are **7**, «Ce qu'a vu le vent d'ouest» and **12/24**, «Feux d'artifice», that represent culmination points of the entire musical development. Along with them, **10**, «La cathédrale engloutie» serves a function of global anti-climax, characterized by extremely high volume (see Illustration 3).

*Illustration 3.* Interconnections between preludes of the First and the Second «Book»



Particularly interesting compositional solutions come into focus regarding the entirety of musical dramaturgy while interpreting tonal «fields» dramaturgy,<sup>10</sup> both in analysis of individual preludes and grouped in «waves», in each Book separately and as a 24-preludes cycle. They seem to make a strong argument to consider both books of preludes as an integral music-

<sup>10</sup> More details on tonal «fields» dramaturgy of Debussy's «Préludes», see [2, 179–204].

## ***Техника музыкальной композиции***

dramaturgical whole. Namely, in first segment/«wave», all three preludes gravitate toward *in* B-flat «field» making the beginning of cycle to be stable. In second segment/«wave» preludes gravitate toward *in* A (the fourth prelude), *in* B (the fifth), *in* d (the sixth), *in* f-sharp (the seventh) marking (with changed order) tones of minor seventh chord: B-d-f-sharp-A. Therefore, first appears tone of a seventh of seventh cord, then root and third and finally fifth. Order of tonal gravitational «fields» in the third «wave» is: *in* G-flat, *in* b-flat, *in* C, *in* E-flat, *in* G, which, similarly as in previous «tonal plateau», represents tones of minor seventh chord or half-diminished seventh chord. This duality comes from the fact that there are two possible fifths of the seventh chord: G and G-flat, thus consequently forming chords c – e-flat – g – b-flat (minor seventh) c – e-flat – g-flat – b-flat (half-diminished seventh). It is interesting to notice that Debussy alternated interval of fifth in the third «wave».

### **First «Book»:**

#### **First «wave» (1-3 preludes)**

*in* B-flat

#### **Second «wave» (4-7 preludes)**

*in* A, *in* B, *in* d, *in* f-sharp (tones of minor seventh-chord)

#### **Third «wave» (8-12 preludes)**

*in* G-flat, *in* b-flat, *in* C, *in* E-flat, *in* G (tones of minor seventh-chord or half-diminished seventh-chord)

## *Техника музыкальной композиции*

First six preludes of the second book gravitate toward *in C*, *in c-sharp*, *in D-flat*, *in D-flat*, *in A-flat*, *in F*. Even «tonal plateaus» of these preludes, in different order, give tones of major seventh chord: d-flat – f – a-flat – c/c-sharp. In case of this segment of a cycle, increase of preludes number in a group is solved by repeating tone of a root and addition of a tone of alternative seventh. Tones of both seventh appear first, then root, fifth and at the end minor third of seventh chord. Last segment of musical flow is characterized by following «tonal plateaus»: *in f-sharp*, *in D*, *in F*, *in d*, *in C*, *in F*. Even in this group, one can observe tones of minor major seventh and minor seventh chord, but not in complete form since fifth (tone a) is left out: d – f-sharp/f – c.

### **Second «Book»:**

#### **First «wave» (1-6/13-18 preludes)**

*in C*, *in c-sharp*, *in D-flat*, *in D-flat*, *in A-flat*, *in F*

(tones of the major/minor seventh-chord)

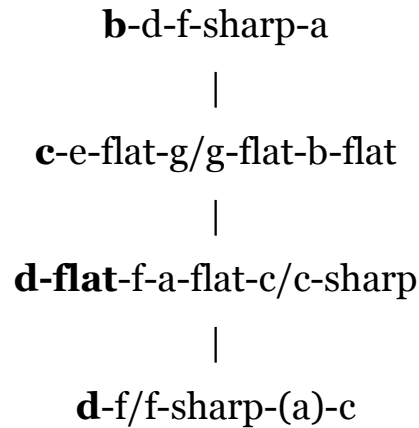
#### **Second «wave» (7-12/19-24 preludes)**

*in f-sharp*, *in D*, *in F*, *in d*, *in C*, *in F*

(tones of minor major seventh-chord or minor seventh-chord)

So, basis of this *quasi* tonal progression holds chain of seventh chords whose root represents half-tone step upward: **b**-d-f-sharp-a → **c**-e-flat-g/g-flat-b-flat → **d-flat**-f-a-flat-c/c-sharp → **d**-f/f-sharp-(a)-c, which contributes to a tight integration of a cycle in to unify whole.

**Tonal progression - chain of seventh chords:**



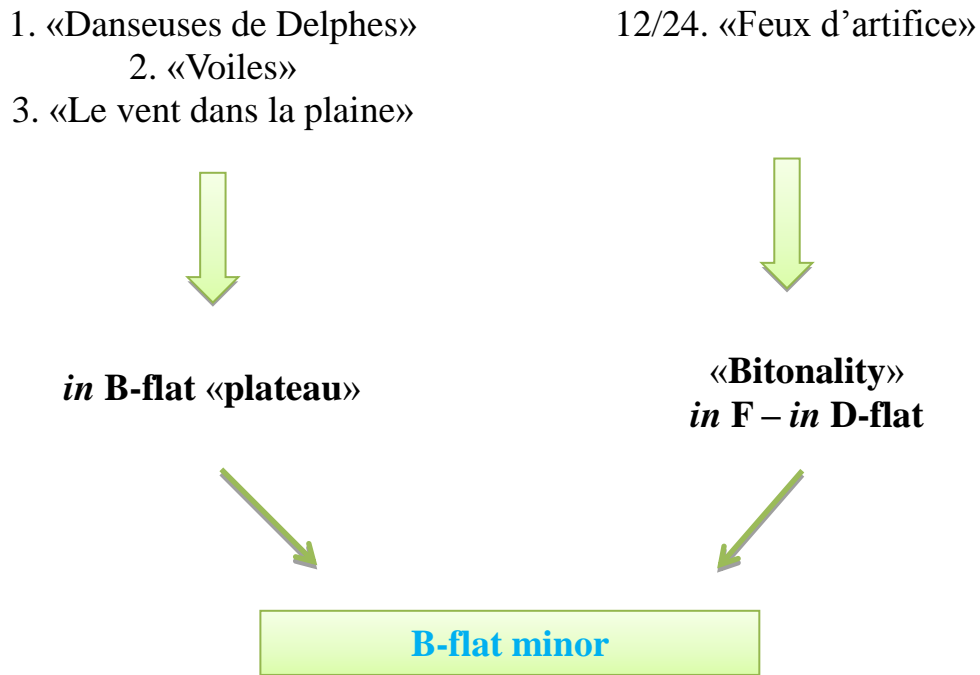
In that sense, Debussy's choice of seventh chord as «base harmony»/«base chord», a sort of *gamma* of this cycle, is interesting because it can be linked with his harmonic way of thinking characterized by emancipation of dissonance, parallel movements of seventh chords and ninth chords, as well as extension of tonal way of thinking to the extreme. In a relation to that, «colour» and sound «softness» of seventh chord can be interpreted as base/dominant «tone/colour/shade» of Debussy's cycle. It is author's «signature» in harmonic language realm, «signature» that projects/predicts upcoming period of music history.<sup>11</sup> On the same level, «echo» of past times can be found being exposed through affirmation of (possible) *quasi* tonal centre of the cycle. Namely, «bitonality» of the last prelude – «Feux d'artifice» (*in F – in D-flat*), together with starting *in B-flat* «plateau» (first three preludes), affirms b-flat minor chord, so it is possible to mark b-flat minor as «tonal centre» of the cycle and integrative factor of «Préludes» [2, 198–199].

---

<sup>11</sup> It is interesting to notice that Kholopov emphasizes specific harmonic way of thinking in shaping of a musical flow in Debussy's preludes, see [1, 484–549].



**Possible tonal centre of a cycle:**



In the end, it seems that the integral performance of all preludes of the first and second «Book» really represents the fulfilment of the global compositional idea. This idea confirms the manner in which the musical flow set of twenty-four miniatures is structured. An integral whole is accomplished by using specific compositional principles and compositional procedures, compositional-technical solutions, as well as programmatic content determinations of compositions. Nevertheless, Debussy delegated the performer to make a decision on how he or she will perform «Préludes» – a piece or integral. In that sense, it would be interesting to deal with the choice of preludes and their combinations the performers made when decided not to present one or, on the other hand, all twenty-four miniatures. The question is would it still be present logic of a cycle?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю.Н.* Музикалне форми в прелудијах для фортепиано Клода Дебюсси // Музикалне форми класическе традиције. Статје, материјали. Редактор-составитељ Т.С. Кюреган. М.: Московска конзерваторија, 2012. С. 484–549.
2. *Петковић И.* Музички универзум Клода Дебисија. У трагању за непосредношћу «сагласја» између уха и ока. Докторска дисертација, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, 2018.
3. *Поповић Млађеновић Т.* Етида – Тераса за пријеме на месечини у Бојама привида // Музика кроз мисао / уред. И. Перковић и Д. Стојановић-Новичић. Београд: Факултет музичке уметности, 2002. С. 97–109.
4. *Поповић Млађеновић Т.* Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба. Од «Змаја из Алке» до заљубљеног фауна. Београд: Музичка омладина, 2008.
5. *Bruhn S.* Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.
6. *Howat R.* Russian Imprints in Debussy's Piano Music // Rethinking Debussy / ed. by E. Antokoletz, M. Wheeldon. Oxford–New York: Oxford University Press, 2011. P. 31–54.
7. *Locke R.L.* Musical Exoticism. Image and Reflection. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
8. *Petković I.* Beyond Sound Pictures and Photographic Memory – *Préludes* by Claude Debussy // Music Identities on Paper and Screen / ed. by M. Veselinović-Hofman, V. Mikić, T. Popović Mladjenović, I. Perković. Belgrade: Faculty of Music, 2014. P. 133–144.

## *Техника музыкальной композиции*

9. *Pomeroy B.* Debussy's tonality: a form perspective // *The Cambridge Companion to Debussy* / ed. by S. Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 155–178.
10. *Popović Mladjenović T.* Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
11. *Popović Mladjenović T.* Structure, Sense, and Meaning of Debussy's *La Puerta del Vino*: Interpreting the Self through Music // *Making Sense of Music* / ed. by C. Maeder and M. Reybrouck. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2018. P. 27–40.
12. *Popović Mladjenović T.* 'In-between' the Autonomous and Contingent Worlds of Music // *Of Essence and Context – Between Music and Philosophy* / ed. by R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė. Basel Springer Nature Switzerland AG, 2019. P. 119–135.
13. *Roberts P.* Images. The Piano Music of Claude Debussy. Portland: Amadeus Press, 1996.
14. *Soussidko I.* Metrotektonik und Goldener Schnitt. Debussys 24 *Préludes* für Klavier. *Musik & Ästhetik*, 6/24, 2002. S. 5–19.
15. *Trezise S.* Debussy's "rhythmicised time" // *The Cambridge Companion to Debussy* / Ed. by S. Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 232–255.
16. *Wheeldon M.* Interpreting Discontinuity in the Late Works of Debussy // *Current Musicology*. 2004. № 77. P. 97–115.

REFERENCES

1. Kholopov Yu.N. Muzykal'nye formy v prelyudiyah dlya fortepiano Kloda Debyussi [Musical forms in preludes for piano by Claude Debussy] // Muzykal'nye formy klassicheskoy tradicii. Stat'i, materialy [Musical forms of the classical tradition. Articles, materials]. Redaktor-sostavitel' T.S. Kuregyan. Moscow: Moscow Conservatory, 2012. P. 484–549.
2. *Petkovich I.* Muzichki univerzum Kloda Debisiya. U traganyu za neposrednoshchu «saglas'ya» izmedzhyu uha i oka [The Musical Universe of Claude Debussy – In Search of Immediacy of «Correspondence» between the Ear and the Eye]. Doktorska disertaciya, rukopis [doctoral thesis, manuscript]. Belgrade: Fakultet muzichke umetnosti. [Faculty of Music], 2018.
3. *Popović Mladenović T.* Etida – Terasa za prieme na mesechini u *Boyama privida* [Étude – «La terrasse des audiences du clair de lune» in «Colours of Illusion»] // Muzika kroz misao [Music through thought] / ured. I. Perkovich i D. Stoyanovich-Novichich. Belgrade: Fakultet muzichke umetnosti. [Faculty of Music], 2002. P. 97–109.
4. *Popović Mladenović T.* Klod Debisi (1862–1918) i negovo doba. Od «Zmaya iz Alke» do zalyubl'enog fauna [Claude Debussy and His Time. From «The Dragon of Alca» to The Faun in Love]. Belgrade: Musical youth, 2008.
5. *Bruhn S.* Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.

## *Техника музыкальной композиции*

6. *Howat R.* Russian Imprints in Debussy's Piano Music, in: Elliot Antokoletz and Marianne Wheeldon (Eds). *Rethinking Debussy*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2011. P. 31–54.
7. *Locke R.L.* *Musical Exoticism. Image and Reflection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
8. *Petković I.* Beyond Sound Pictures and Photographic Memory – *Préludes* by Claude Debussy // ed. by M. Veselinović-Hofman, V. Mikić, T. Popović Mladjenović, I. Perković. *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music, 2014. P. 133–144.
9. *Pomeroy B.* Debussy's tonality: a form perspective // *The Cambridge Companion to Debussy* / ed. by S. Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 155–178.
10. *Popović Mladjenović T.* *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja* [Processes of Panstylistic Musical Thinking]. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [Faculty of Music], 2009.
11. *Popović Mladjenović T.* Structure, Sense, and Meaning of Debussy's *La Puerta del Vino*: Interpreting the Self through Music // *Making Sense of Music* / ed. by C. Maeder and M. Reybrouck. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, 2018. P. 27–40.
12. *Popović Mladjenović T.* 'In-between' the Autonomous and Contingent Worlds of Music // *Of Essence and Context – Between Music and Philosophy* / ed. by R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė. Basel: Springer Nature Switzerland AG, 2019. P. 119–135.
13. *Roberts P.* *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996.
14. *Soussidko I.* *Metrotectonics and Golden Ratio. Debussy's 24 preludes for piano* // *Music & Aesthetics*, 6/24, 2002. P. 5–19.

## *Техника музыкальной композиции*

15. *Trezise S.* Debussy's "rhythmicised time" // *The Cambridge Companion to Debussy* / ed. by S. Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 232–255.

16. *Wheeldon M.* Interpreting Discontinuity in the Late Works of Debussy, *Current Musicology*, No.77, Spring 2004, 97–115.





*Юлия Сергеевна Векслер*

## **О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА АЛЬБАНА БЕРГА**

**М**ноголетнее изучение композиционного процесса Альбана Берга вновь и вновь заставляет искать обоснование тех или иных его особенностей. Обращает на себя внимание то малое значение, которое придается Бергом теме как исходному импульсу для сочинения. Много свидетельствует о том, что Берг не принадлежал или не вполне принадлежал к риторической культуре, понимавшей композицию как логическое рассуждение на определенную тему. Несомненно, отказ от тональности и последующее освоение метода сочинения при помощи 12 тонов повлекли за собой и кардинальное переосмысление процесса сочинения. Но дело не только в этом. Некоторые черты сходства с теоретическими концепциями 1920—30-х годов позволяют видеть родство композиционных принципов Берга с современной ему музыкальной теорией и эстетикой, побуждают поднять вопрос о существовании общих закономерностей, определивших собой и то, как слышали, анализировали и истолковывали музыку, и то, как ее сочиняли.

Что следует понимать под современной Бергу музыкальной теорией? Это комплекс воззрений, известный ныне под названием энергетизма (в 1930-е годы в отечественной науке он определялся как «динамическое направление»). Современное музыкознание демонстрирует

пристальное внимание к энергетизму и стремится к его новому осмыслению, о чем не так давно писала Т.В. Цареградская<sup>1</sup> [5]. Вместе с тем он выделялся как некая целостность уже в берговское время, что подтверждает «История музыкальной эстетики» Рудольфа Шефке (1934), ее автор впервые вводит в научный обиход и сам термин «энергетизм» («die Energetik»). Шефке посвящает энергетизму сравнительно небольшой раздел под названием «Современность» [32, 393–450]. Кратко обобщим его содержание.

Энергетизм понимается Шефке как ведущее направление современной музыкальной эстетики, которое противопоставлено как герменевтике, так и формализму, и родственно феноменологии с точки зрения теории познания. Ряду близких по смыслу наименований – «эстетика напряжения», «моторика», «биология тонов», «органика» – Шефке предпочитает термин «энергетизм», акцентируя внимание на духовной стороне явления.

Учение энергетизма, которое имеет глубокие исторические корни – среди прочего Шефке указывает хейрономию, труды Шопенгауэра, вагнеровскую «Оперу и драму» – сформировалось в начале XX столетия. Хайнрих Шенкер (Heinrich Schenker, 1868–1935) первым представил энергетизм как законченную систему в своем «Учении о гармонии» («Harmonielehre», 1906). Независимо от Шенкера в этом же духе фундамент эстетики энергетизма заложил Август Хальм (August Halm, 1869–1929), труды которого имели эпохальное воздействие («О двух культурах в музыке» («Von zwei Kulturen der Musik») и «Симфония Антона Брукнера» («Die Symphonie Anton Bruckners»), 1913–1914). Под влиянием Хальма складывается концепция Эрнста Курта (Ernst Kurth,

---

<sup>1</sup> Энергетизм рассматривается в одном из разделов «Кембриджской истории западноевропейской теории музыки» [30]. Ранее, в 1960-е гг., он упоминался в трудах К. Дальхауза. См. [4, 110–111].



## *Классики XX века*

1886–1946) («Предпосылки теоретической гармонии» («Voraussetzungen der theoretischen Harmonik»), 1913). В числе приверженцев энергетизма названы также Ханс Мерсман (Hans Mersmann, 1891–1971), Фриц Йоде (Fritz Jöde, 1887–1970), Герман Рот (1882–1938), Вильгельм Веркер (Wilhelm Werker, 1873–1948) и малоизвестный у нас Вальтер Круг (Walther Krug, 1875–1955).

Как известно, в основе нового учения лежит понятие силы в различных проявлениях. Энергетизм отличает направленность на специфически музыкальное, его цель – «познание абсолютного, покоящегося в себе характера жизни тонов» (Х. Шенкер). Музыка не подражает природе, она сама есть высшая природа, она понимается как «драма сил, но не драма персонажей» (А. Хальм). Композитор – не поэт звуков, как трактует герменевтика, он в изначальном смысле Tonsetzer: создает музыкальную ткань и ее законы. Законы эти сложны и доступны лишь искусственным и сведущим – любительство и дилетантизм представителями энергетизма категорически отвергается. Для того, чтобы познать жизнь музыки, необходимо постичь ее внутренние взаимосвязи, структурные закономерности. «Кто не слышит музыку таким образом, тот вообще никогда ее не слышал», – заявляет Шенкер, имея в виду первичную линию и ее развертывание [цит. по: 32, 421].

Поскольку основания музыки ищутся вне человека, в живом и неживом мире, на помощь приходят биология, физика, механика и зодчество. В соответствии с законами биологии тон трактуется как живое существо, он обладает жизненной силой, витальностью, стремлением, направленностью, тенденцией и волей. Временное протекание произведения предстает как проявление жизненной силы мотива, который развивается, растет, расцветает, затем слабеет и умирает.

Физика и механика сообщают музыкальной теории представление о движении тела, его динамике. Движение может осуществляться

однонаправленно, на одном уровне, либо описывать кривые по законам баллистики. В нем действуют центробежные силы, определяющие характер волн, оно следует законам гравитации, силы тяжести.

Тематическое понимается как «форма в пространстве», «линейное содержание». Линии восходящие, нисходящие, прямые, загнутые и кривые, дуги и своды образуют архитектурно-динамические напряжения. Музыка – строящая воля, обращающая время в пространство, нарушающая равновесие и устанавливающая его. С пространственными представлениями, отмечает Шефке, работает и Шенкер, выделяя задний, средний и передний план [см. 32, 433].

Шефке подчеркивает мессианский пафос энергетизма. «Измерительное искусство» музыкального анализа, как именовал его Хальм, не удовлетворяется тем, чтобы «способствовать ясному представлению и недвусмысленному суждению» [32, 423], выносимому с «учетом реальной, технической истории создания сочинения» [32, 436]. Шенкер, Хальм и их последователи «хотят судить, вести, править, влиять на творчество, указывать ему пути» [32, 424]. Удавалось ли им это – вопрос непростой.

Желание интерпретировать музыкальное мышление Берга и его творческий процесс посредством энергетической теории может показаться малообоснованным. Представители энергетизма обращались к совсем иным композиторам: классици XVIII–XIX веков у Шенкера, Бах, Вагнер и Брукнер у Курта, Бах у Веркера. Все это музыка более или менее далекого прошлого. Отношения с современностью у энергетистов были весьма сложными. Шенкер известен как яростный противник новой музыки. Курт в предисловии ко второму изданию «Основ линейного контрапункта» заявляет, что линейность и атональность не имеют ничего общего [см. 31, 5], а в письме Хальму в раздражении сетует на то, что «производители атонально-додекафонного шума (из

Вены и Берлина) злоупотребляют его “Линейным контрапунктом” для создания своих лишенных гармонии беспомощных каракулей...» [31, 139]. Связь шенкеровских категорий с современной музыкальной практикой тогда в Европе никто не видел – это позднейшее развитие его теории уже на американской почве, когда она была адаптирована для анализа атональной музыки [см. 35, 12]. Линейный контрапункт Курта, как принято считать, вскормил иные тенденции – в первую очередь необарочную полифонию, но не атональные и додекафонные сочинения нововенцев после первой мировой войны [см. 31, 129–167].

Чтобы выйти за рамки поверхностных аналогий и случайных параллелей, необходимо поставить вопрос о том, что и в какой мере знали или мог знать Альбан Берг из теории энергетизма. При этом едва ли можно игнорировать контекст всей нововенской школы и прежде всего воззрения ее главы Арнольда Шёнберга, учитывая при этом, что взгляды, знания, устремления шёнберговского и берговского окружения могли различаться. Более всего важны в данном контексте концепции Шенкера и Курта. Имя Хальма практически не упоминается в документах новой венской школы, в то время как большое значение приобретают периферийные фигуры: Вильгельм Веркер и Вальтер Круг.

Начнем с Шенкера, оставив за рамками нашего рассмотрения довоенный период, когда Шенкер и Шёнберг общались лично и Шёнберг полемизировал с коллегой в «Учении о гармонии»<sup>2</sup>. Важнее для нас то, насколько известны были Шёнбергу эпохальные работы Шенкера, где изложена концепция структуры музыкального произведения, есть понятия первичной линии, примеры аналитической редукции.

---

<sup>2</sup> Об этом см. в диссертации Е. Лагутиной [2]. Взаимоотношения Шенкера и Шёнберга, сходство и различие их теорий стали темой многочисленных исследований, см. [17], [18], [20], [28]. После 1910 года имя Шёнберга постоянно присутствует в дневниках Шенкера.

Среди поздних шенкеровских работ в библиотеке Шёнберга присутствует лишь 1-й выпуск «Воли к звуку» («Der Tonwille», 1921), а также статья о с-moll'ной прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» [33]. «Свободного письма» он скорее всего не читал. Шёнберг штудировал Шенкера в 1922–1923 годах – на подступах к додекафонии в собственном творчестве [см. 20, 27]. Занятия эти нашли отражение в не лишенных ревности полемических заметках [44]: Шёнберг говорит о Шенкере как раздутом авторитете, которому уделяется неоправданно много внимания<sup>3</sup>. Однако позднейшие его высказывания смягчаются. «...На свете очень мало людей, которые имеют понятие о красоте музыкальной формы, – констатирует он в 1931 году в письме Йозефу Руферу. – ... Немногие молодые, пожалуй, могут знать это от меня (возможно, еще от Шенкера?)» [6, 225]. Признавая это, он указывает и важнейшее отличие: «Первичная линия Шенкера – один разрез сквозь целое. Но нужно сделать много разрезов» [цит. по: 18, 199].

В то время Шёнберг и Шенкер мыслили себя антагонистами, сейчас яснее видится общее между ними. Оба они выходцы из одной и той же культурной среды – Вены рубежа XIX–XX веков. Оба различным способом создают модель глубинной структуры (у Шенкера – *Ursatz*, у Шёнберга – *Grundgestalt*), адаптируют учение о бессознательном и об органицизме, становятся создателями влиятельных школ, развивающих их идеи (см. об этом [21], [27]).

Если с Шенкером Шёнберг был знаком лично, ситуация с Куртом иная. Эрнст Курт – уроженец Вены, воспитанник Венского университета, представитель совершенно другой среды, которая никак не связана с нововенской школой. Отъезд в Швейцарию отдалил его от Вены. Важнейший труд Курта, «Основы линейного контрапункта», вышел в

---

<sup>3</sup> Более всего Шёнберга возмущала высказываемая Шпенглером, Шенкером и подобными мысль о конце искусства и культуры.

годы первой мировой войны (1916), и это весьма затруднило его рецепцию: многие потенциальные читатели оказались на фронте. Книга была дорогой, и не так-то легко было купить ее за пределами Швейцарии [см. 31, 130]. И по этой, и по многим другим причинам, в том числе и антисемитского характера (об этом в [36]), официальные академические круги проигнорировали книгу, встретив ее выход молчанием [31, 130]. Вопреки существующему мнению о том, что Шёнберг был первым читателем «Линейного контрапункта», в 1931 году он сам признается в обратном: ему (как и его ученикам) известно лишь название этой книги, о которой так много говорят. Причина отторжения – в неприятии Шёнбергом самого понятия линейного контрапункта: это то, что выглядит как контрапункт, но таковым не является (см. [43], [23, 36]). Шёнберг понимает контрапункт в изначальном смысле (нота против ноты, точка против точки) и не разделяет перенесение этой категории на лишенную дискретности линию.

В отличие от Шёнберга, Берг не стремился к теоретическому осмыслению проблем композиции. Он не покупал теоретических трудов и не изучал их специально, но сражался за интересы новой музыки (т.е. музыки новой венской школы) прежде всего на поприще музыкальной публицистики.

Берг не был знаком с Шенкером лично, хотя хорошо знал его имя в связи с шёнберговским «Учением о гармонии», составляя указатель к нему. В его библиотеке нет ничего шенкеровского, кроме таблиц инструментовки, изданных Шенкером под псевдонимом Артур Нилов [15]<sup>4</sup>. Однако с трудами Шенкера были знакомы друзья и ученики

---

<sup>4</sup> Они вложены в не содержащий записей учебник инструментовки Берлиоза (Berlioz—Strauss Instrumentationslehre. Teil I. Leipzig: C.F. Peters, 1905). Наряду с таблицами, где Берг пометил особенности строя различных духовых инструментов, в книгу вложен листок с фрагментом инструментовки «Петрушки» Стравинского (Народные гулянья на Масленой, ц. 15).

Берга, хотя большинство свидетельств датируются более поздним временем<sup>5</sup>. Так, Адорно упоминает Шенкера в нескольких работах 1950—60-х годов, постоянно отмечая недостаточность аналитического метода редукции<sup>6</sup>. В некрологе Штойерману (1964) он отмечает, что цель анализа – «высвечивание индивидуальной структуры конкретного сочинения» [12, 313], но не редукция до всеобщего<sup>7</sup>. А в статье о неформальной музыке (1961) он признает, что музыковедение (разумеется, имея в виду европейское) до сего времени практически не обращалось к структурному анализу сочинения за исключением Хайнриха Шенкера и Эрнста Курта, которые обречены на то, чтобы быть аутсайдерами (см. [11, 254]). Изучал Шенкера ученик и биограф Берга Вилли Райх. В 1934 году в совместно издаваемом ими журнале «23» он публикует рецензию на книгу Освальда Йонаса, разъясняющую шенкеровскую теорию<sup>8</sup>: она пронизана почтительным отношением к Шенкеру и непочтительным – к его ученику. Уже после смерти Берга, в 1943 году, Райх читал лекции о Шенкере в Цюрихе, о чем упоминает в своем письме Райху Веберн<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Имя Шенкера упоминается в письмах Бергу Фрица Кляйна [48] и Отто Йокля [52]. Последний отмечает: «Некоторые наблюдения интересны, но напыщенный старомодный стиль» [52]. Я благодарю за предоставление этих цитат д-ра Регину Буш. Эгон Веллес, которого, однако, нельзя отнести к близкому окружению Берга, упоминает имена Шенкера и Курта лишь в письмах 1940-1950-х гг.

<sup>6</sup> Речь о статьях «Критерии новой музыки» («Kriterien der neuen Musik», 1957 [11]), «Некролог Штойерману» («Nach Steuermanns Tod», 1964 [12]), «На пути к неформальной музыке» («Vers une musique informelle», 1961 [13]), «Функции краски в музыке» («Funktion der Farbe in der Musik», 1966 [10]), «Фрагмент о музыке и речи» («Fragment über Musik und Sprache», 1956 [9]). См. об этом также [22].

<sup>7</sup> Та же мысль проводится и в монографии Адорно о Берге (главе «Анализ и Берг») [8].

<sup>8</sup> Oswald Jonas. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. См. [29].

<sup>9</sup> «Я бы охотно познакомился с Вашими докладами! Они ведь записаны? Например, то, что Вы говорите о Шенкере! Вы занимались им раньше?» [42]. Цитируется с разрешения Фонда Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung). Я благодарю д-ра Регину Буш за предоставление этого источника.

Интересно обратиться и к свидетельствам Шенкера о Берге. В дневниках и письмах Шенкера имя Берга упоминается редко. Известно, что Шенкер был приглашен на концерт учеников Шёнберга в ноябре 1907 года, но не явился туда. По-видимому, он сознательно дистанцируется от чуждой ему экспрессионистской атональной музыки. Согласно шенкеровскому дневнику, в апреле 1927 Пауль Кленау<sup>10</sup> «среди прочего объясняет атональную теорию по Альбану Бергу», которую Шенкер понимает мало [50]. В 1928 году он слушает по радио *Alterberg-Lieder* Берга и отмечает: «Берг: песни в сопровождении оркестра; очень часто обороты, не только тональные, но интонально-тривиальные» [51]. С иронией воспринимает Шенкер и письмо Берга, адресованное его ученику Антону Хобокену, где он опасается того, что создание архива фотограмм может повредить распространению современной музыки и нанести ущерб ее репутации ([40], см. также [49]). Очевидно, придирки Шенкера объясняются в том числе и тем, что он испытывал ревность к ученикам Шёнберга за то, что они публично поддерживали его, в отличие от его собственных, которые не вступались за учителя и не отстаивали его интересов<sup>11</sup>. Сам Шенкер не обращался к анализу музыки Берга, однако его ученик Феликс фон Кубе осуществил анализ первоструктуры в двух версиях песни Берга «Schließe mir die Augen beide» (см. его «*Das Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze*») и пришел к выводу, что в первом случае он – одаренный музыкант, во втором – испорчен атональностью [39]. Таким образом, Берг – как, впрочем, и

---

<sup>10</sup> Пауль Август фон Кленау (Paul August von Klenau, 1883–1946) – датский композитор и дирижёр немецкого происхождения.

<sup>11</sup> В письме Морицу Виолину от 20.7.1923 он с горечью сетует: «Будь вы учениками Шёнберга, или Шрекера, или Бузони [...] вы встали бы на голову, избегали бы все улицы, все города и общества, тратили бы свои деньги, чтобы быть с ними и содержать их; но вы так прониклись правдой, что спите и храпите даже при свете дня, как будто я даю вам опиум, а не правду» [39].

вся шёнберговская школа – остается для Шенкера музыкантом чужим и абсолютно чуждым.

Что касается Берга, он скорее всего мог иметь представление и о теории Шенкера, и о теории Курта, специально не читая их трудов. В начале 1920-х он часто навещал учителя в его вилле в Медлинге, где могли обсуждаться самые разные связанные с музыкой темы. Какие-то сведения могли быть почерпнуты из музыкальных журналов (например, в ноябре 1920-го в венском журнале *Anbruch*, который Берг всегда читал, была опубликована первая глава «Кризиса романтической гармонии» Курта [26])<sup>12</sup>. Многие из терминологии энергетизма прочно вошло в музыкально-историческое сознание в виде клише и постоянно использовалось музыкальными критиками (в том числе и одиозным Юлиусом Корнгольдом<sup>13</sup>). Термин «линейность» был известен Бергу еще с довоенных времен, он многообразно применялся в отношении венской музыки и особенно к Малеру, Шёнбергу, а также Шрекеру и самому Бергу (по сообщению Йозефа Шмида, Конрад Анзорге назвал сонату Берга «линейным искусством»)<sup>14</sup>.

Несколько иная ситуация с книгой Веркера «Исследование симметрии в построении фуг и мотивных связей прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира” Иоганна Себастьяна Баха» [37] – она была прочитана и с большим интересом воспринята в шёнберговском окружении. Имя Вильгельма Веркера сейчас почти забыто, однако появление его в ряду представителей энергетизма весьма симптоматично: это в известной мере «немецкий Конюс». Как бы ни заманчиво было включить в ряд известных Бергу теорий учение самого Конюса, для этого нет

---

<sup>12</sup> Незадолго до этого Берг собирался заключить контракт с UE и возглавить венскую редакцию журнала, от чего вынужден был отказаться по состоянию здоровья.

<sup>13</sup> В частности, он пишет: «“Атональность”, “подвижная игра звуков”, “линейность”, – все это обозначает эту бесцельную, преимущественно интеллектуальную продукцию, которая постоянно нуждается в рецептах, формулах, лозунгах» [24].

<sup>14</sup> Письмо Берга Шёнбергу от 15.9.1912 [19, 279].



ни малейших оснований. Как известно, во время первой поездки на Запад в ноябре 1923 года Конюс прочитал лекцию в Берлине в Музыкально-ведческом обществе (см. [7, 70—71]), однако никаких упоминаний о ней в музыкальных журналах, равно как и немецкоязычных публикаций Конюса, обнаружить не удалось. С уверенностью можно констатировать, что Конюса Берг не знал и не мог знать, а все параллели его творческого метода с метротектонизмом объясняются удивительными совпадениями.

Но вернемся к Веркеру. В своем труде он предпринимает анализ прелюдий и фуг Баха с точки зрения симметрии и числовых закономерностей. Его задача – продемонстрировать «взаимосвязь всех параметров композиции: от интервальных соотношений мельчайших мотивов до очертаний формы в целом» [23, 51]. Общее количество тактов, число проведений темы, количество тонов, плотность голосоведения образует целый комплекс точных соответствий. Так, анализируя фугу *cis-moll* из первого тома, Веркер приходит к заключению о повторении в структуре сочинения определенных чисел:

«Вновь 115! Ни один тон фуги не остался за рамками исследования, подтверждают его основную формулу. –

$2 \times 115 = 230$ , десятикратная основная формула  $23 = (1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$  пятиголосной двойной фуги.

Эта основная формула, наконец, возникает и посредством суммирования всех мотивных групп:

1 группа заполняющих голосов,

4 группы главной темы [=  $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$ ],

7 групп контратемы [=  $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + 2 \times 4$ ],

4 группы гармонии противосложения [=  $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$ ],

5 встроенных стреттных тем и т.д.

2 удержанных противосложения.

Сумма: 23» [37, 83]<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Подход Веркера вписывается в контекст широко известных в начале теорий периодичности и серийности, учения о биоритмах, разрабатываемых Г. Свободой, В. Флиссом, П. Каммерером и хорошо известных Бергу.

## *Классики XX века*

Книга Веркера была встречена критикой с неодобрением. Баховеды отнеслись к ней скептически, если не сказать больше – Веркер в их глазах был почти что шарлатаном (см. [23, 53]). Высказался о ней и сам Шенкер: «Слишком много физики, акустики и математики, привнесенных извне. Они чужды музыке. Что подумал бы Бах, прочитай он такое. Исследования Веркера и Курта отражают наше печальное время. Оба они плохо слышат музыку» [цит. по: 34, 91].

Первым из нововенцев книгу прочитал Шёнберг, получив ее в подарок от Польнауэра на рождество 1924 года<sup>16</sup>. Как гласят его заметки [46, см. рисунок 1], он сразу же просмотрел ее с Роберто Герхардом и обнаружил, что «содержание и метод, описываемый в ней, не является чуждым»: все это он уже делал в третьей части своей серенады (вариациях), которые были задуманы в 1919, а завершены в 1920 году. Там тоже присутствуют числовые закономерности. К этой книге Шенберг возвращался и позднее, в 1928 году<sup>17</sup>.

Берг получил книгу Веркера в подарок от Веберна на день рождения в феврале 1934 года. В письме, предшествовавшем подарку, Веберн напоминает Бергу о книге, подаренной Шёнбергу более 10 лет назад, и даже допускает, что у Берга уже есть такая: «Я вновь задумал подарить тебе книгу и пошлю ее в самое ближайшее время: В. Веркер “Исследования симметрии в построении фуг И.С. Баха”. Но, может быть, она у тебя уже есть? Помнишь, как более десяти лет назад Польнауэр принес ее Шёнбергу, который тогда воспринял ее с большим интересом, [он подарил ее] и мне тоже, к моему 50-летию, поскольку я в последнее время постоянно говорил о ней» [41]<sup>18</sup>. Однако в ответном

---

<sup>16</sup> Так гласит надпись, сделанная Шёнбергом на авантитуле (см. [45]).

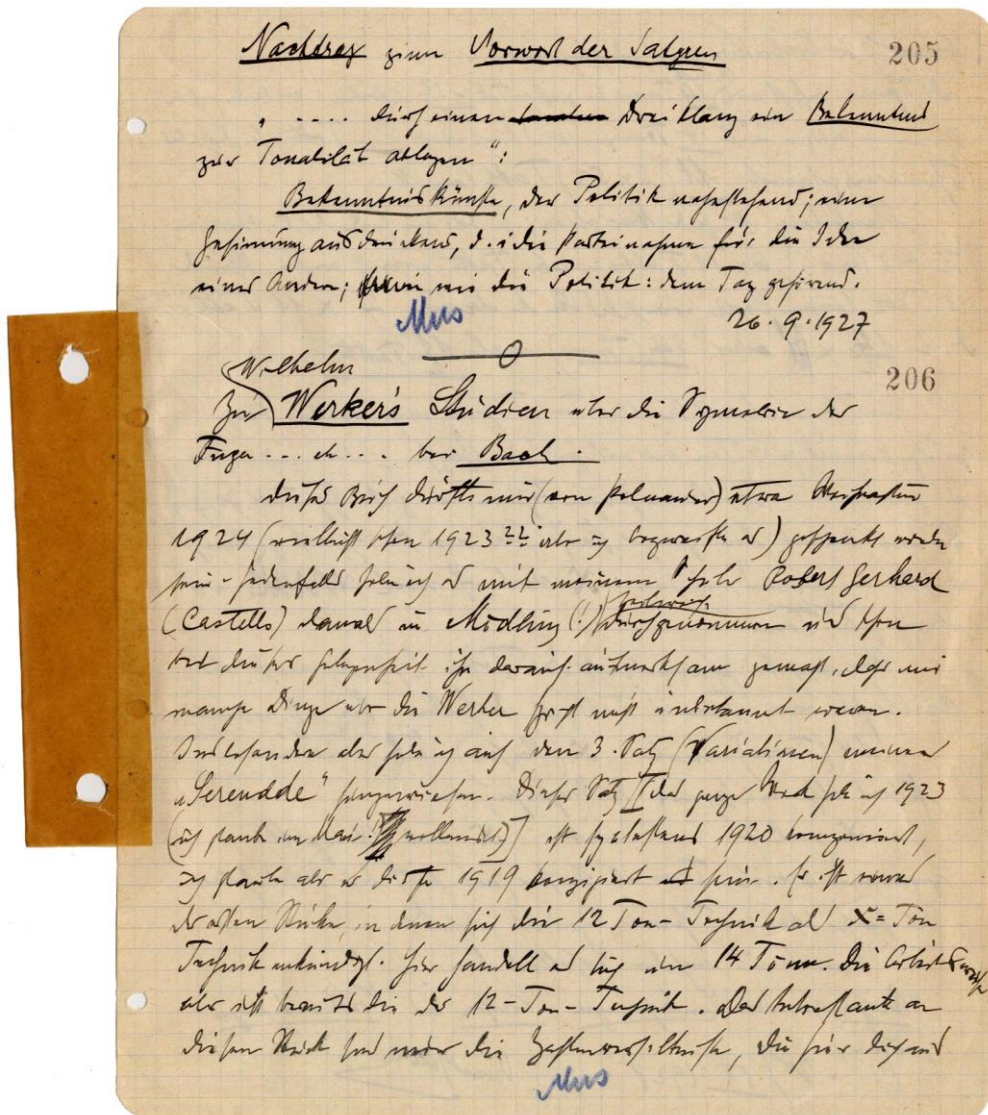
<sup>17</sup> В ней есть шёнберговские пометки, датированные 18.4.1928. В заметках стоят даты 20/IX.1928 и 6/12.1928.

<sup>18</sup> 15.2.1934 Берг благодарит за будущую книгу, которую ждет с большим интересом [38].

## Классики XX века

письме 15.2.1934 Берг не сообщает о знакомстве с Веркером, хотя нельзя исключить того, что он видел подаренную Шёнбергу книгу, приезжая к нему в Медлинг<sup>19</sup>. Его собственный экземпляр<sup>20</sup> не носит следов подробного изучения – видимо, в 1934 году у него уже не нашлось ни времени, ни желания для этого.

Рисунок 1. Arnold Schönberg. Zu (Wilhelm) Werker's Studien über die Symetrie der Fugen ... etc ... bei Bach. 20.09.1928. Факсимиле. ASC. T 35\_33, f. 1.



<sup>19</sup> В пользу более раннего знакомства говорит роль числовых закономерностей и сам характер вычислений (кратность определенному числу) в двух сочинениях, написанных в середине 1920-х годов: Камерном концерте и Лирической сюите. Однако пока это остается лишь предположением.

<sup>20</sup> Alban Berg Stiftung.

## *Классики XX века*

Напротив, книгу Вальтера Круга [25] Берг знал очень хорошо<sup>21</sup>. Имя ее автора сейчас вряд ли о чем-нибудь говорит нам. Это один из многих музыкальных писателей, благополучно канувших в лету. Его отец, юрист Густав Клеменс Феликс Круг (Gustav Clemens Felix Krug, 1844–1902), был другом юности Фридриха Ницше и горячим поклонником Вагнера. Сын унаследовал профессию отца (он служил участковым судьей в Шопфхайме (Баден)) и его горячую любовь к музыке. Книга Вальтера Круга вписывается в ряд реакционных памфлетов конца 1910 — начала 1920-х гг., направленных против новой музыки («Футуристическая опасность» и «Новая эстетика музыкальной импотенции» Ханса Пфицнера, многочисленные статьи музыкального критика «Neue Freie Presse» Юлиуса Корнгольда). Берг, который в духе Карла Крауса боролся за чистоту языка, считал своим долгом вступить за музыку Шёнберга и его школы. Он планировал статью против Круга<sup>22</sup>, однако так и не написал ее – коллеги из UE убедили его, что книга не стоит того, чтобы тратить на нее время<sup>23</sup>.

Обратимся к концепции книги Круга, в которой находят свое отражение актуальные в то время идеи энергетизма – они становятся плацдармом для ожесточенной критики современного искусства. Круг исходит из того, что музыка – абсолютное искусство, лишённое предметности. «Она имеет лишь саму себя, свои собственные силы и средства, которые формируют себя в споре и конфликте по отношению к целому. Она одна имеет не только методы, но и законы, она одна свободна от всего внешнего, полностью сама по себе и поэтому, возможно,

---

<sup>21</sup> Об это свидетельствует факт обнаруженного им плагиата в антишёнберговской статье Эльзы Биненфельд, которая позаимствовала несколько пассажей Круга без указания на источник, см. [16].

<sup>22</sup> В аннотированный берговский экземпляр книги, хранящийся в библиотеке Берга (Alban Berg Stiftung), вложены листки с предварительными записями для статьи.

<sup>23</sup> В частности, Херцка писал Бергу: «Это настолько глупая писанина, что мы окажем много чести этому другу, если вообще будем заниматься его книгой» [47].

благороднейшее из искусств» [25, 8]. Музыка «требуется пластической, формирующей силы как едва ли что-то иное, как ничто иное. Ибо она обладает строжайшими, присущими лишь ей одной (ureigenst) законами» [25, 15].

В современной музыкальной продукции его не удовлетворяет в первую очередь то, что это «не музыка, но литература с музыкальным сопровождением» [25, 9], она подчиняется не музыкальным, но литературным законам, потому не понятна без разъяснений. Круг безоговорочно признает лишь двух композиторов в истории музыки: это Бах, которого Круг считает родоначальником музыкальной традиции в целом («Он был музыкальнее всех, величайший музыкант, ибо целиком и полностью остался в музыке» [25, 17]), и Брукнер, который почти единственный из всех следует ей. Если «Бетховен человеческий, Брукнер божественный» [25, 118]. Остальные композиторы, за исключением, пожалуй, Вагнера, о «Парсифале» которого он отзывается исключительно высоко, не соответствуют той высокой планке истинной музыкальности, заданной этими гениями. Бетховен производит «впечатление мастерской», Чайковский – «впечатление салона» [25, 27]. Дебюсси тоже не музыкант, он создатель «нежно-пестрых ксилографий» [25, 24]. Отторжение вызывает и гипертрофированная эмоциональность, присущая музыке позднего романтизма. «Искусство – это не прибежище для излишней больной души. Музыка обладает своей собственной, чистой жизнью, независимо от желаний музыканта» [25, 25]. С особой резкостью Круг нападает на Малера и Шёнберга, что Берг не может ему простить. Вместе с тем, некоторые положения книги Круга, в первую очередь утверждения автора о художественной автономии музыки, не нуждающейся в опоре на методы иных искусств, находят одобрение у Берга (на полях он пишет: «верно», «хорошо»).

## *Классики XX века*

Итак, Берг не изучал современную теорию музыки специально и скорее всего не был знаком с ключевыми трудами приверженцев энергетизма, хотя и мог иметь о них некоторое представление, в том числе и благодаря чтению иной литературы о музыке, среди которой была и полемическая. Доказательства усвоения идей энергетизма мы находим в самой берговской музыке. Об этом лучше всего судить на основании черновых рукописей сочинений, написанных после «Воццека», т. е. в период с 1923 года. Там сформировалась особая манера графической фиксации идеи сочинения без использования нотных знаков.

Подобно тому, как Шенкер считал важнейшим для понимания законов сочинения средний, но не передний план, принципы музыкального мышления Берга яснее всего проявляются на начальных этапах композиции, предшествующих работе над записью текста. Здесь имеет место «энергично-структурный дуализм» (выражение Т. Цареградской). С одной стороны, Берг сочиняет согласно намеченному изначально плану, основанному на тактовых пропорциях будущего сочинения, определяемых соотношением временных отрезков. С другой, формирует его драматургический профиль, создаваемый чередой нарастаний и спадов.

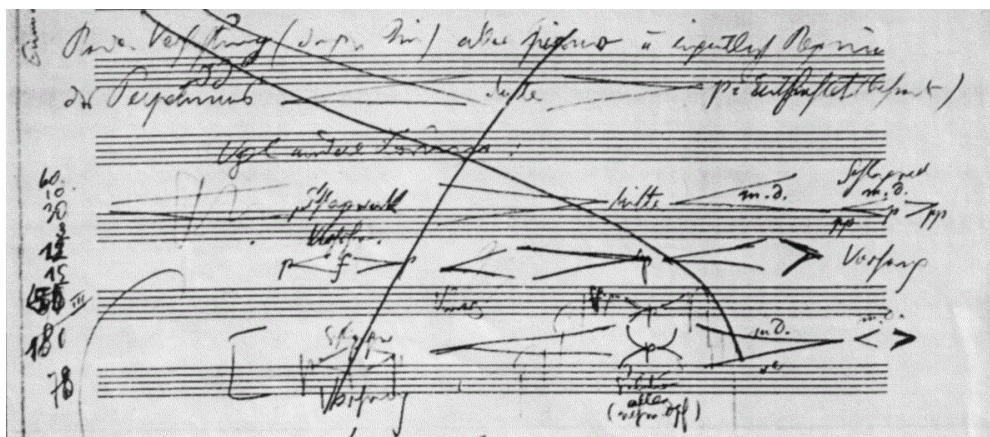
Как известно, ключевым для теории Шенкера является понятие *Ursatz*, подразумевающее создание сочинения из первоструктуры-эмбриона. Отметим, что наше видение этого понятия сейчас носит отпечаток последующего развития идей Шенкера – структурализма, генеративной теории музыки, исследовавшей порождение текста. Сам Шенкер не пытался проследить процесс создания сочинения, хотя не раз говорил об этом.

В берговских черновых рукописях можно обнаружить аналог первоструктуры, имеющей, в отличие от Шенкера, не линейно-гармо-

## Классики XX века

ническую, но скорее линейно-динамическую природу (по определению Курта, «тоны являются, собственно, лишь балластом линии» [цит. по: 3, 25]). Это композиционная модель, которая в процессе становления не разворачивается линейно, но скорее распространяется во всех направлениях, растет как дерево, обрастая деталями<sup>24</sup>. В ее основе чередование, пульсация разномасштабных напряжений и спадов, образующих драматургический профиль, своего рода энергетический скелет. Напомню, что Шефке подчеркивал переосмысление традиционной категории громкости, которая становится смысловым выражением внутренних динамических событий. Для фиксации подобных процессов при отсутствии собственно нотного текста Берг использует как стрелки и графические знаки «crescendo» и «diminuendo» (вилочки), так и обозначения динамики («forte», «piano»). Один из наиболее показательных примеров линейно-динамической первоструктуры обнаруживается в ранних эскизах киномузыки из «Лулу», где друг под другом размещены четыре последовательно разработанных варианта драматургического профиля, дополненных скупыми ремарками (Рисунки 2 а, б, в; см. также [1, 72–74]).


Рисунок 2 а. Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу». ÖNB MS F 21 Berg 80.8.2v. Рукопись

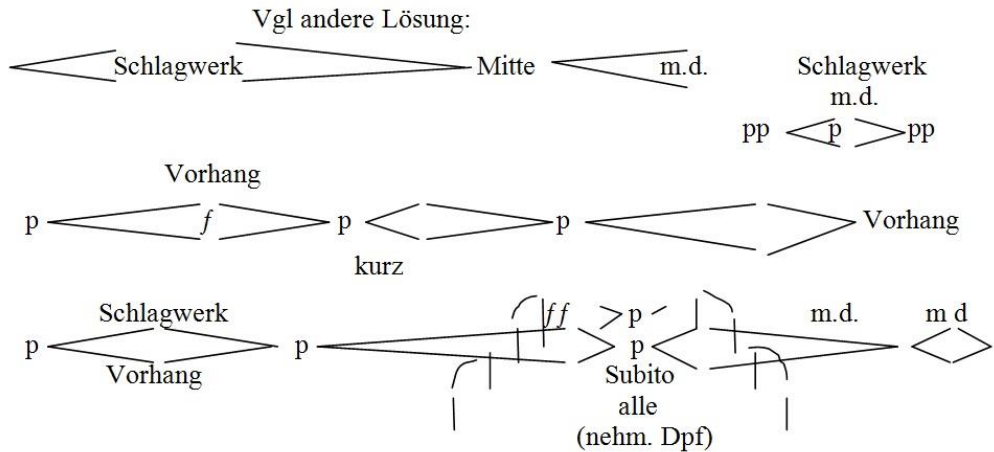


<sup>24</sup> Подробнее об этом см. [1, 21–36].


## Классики XX века

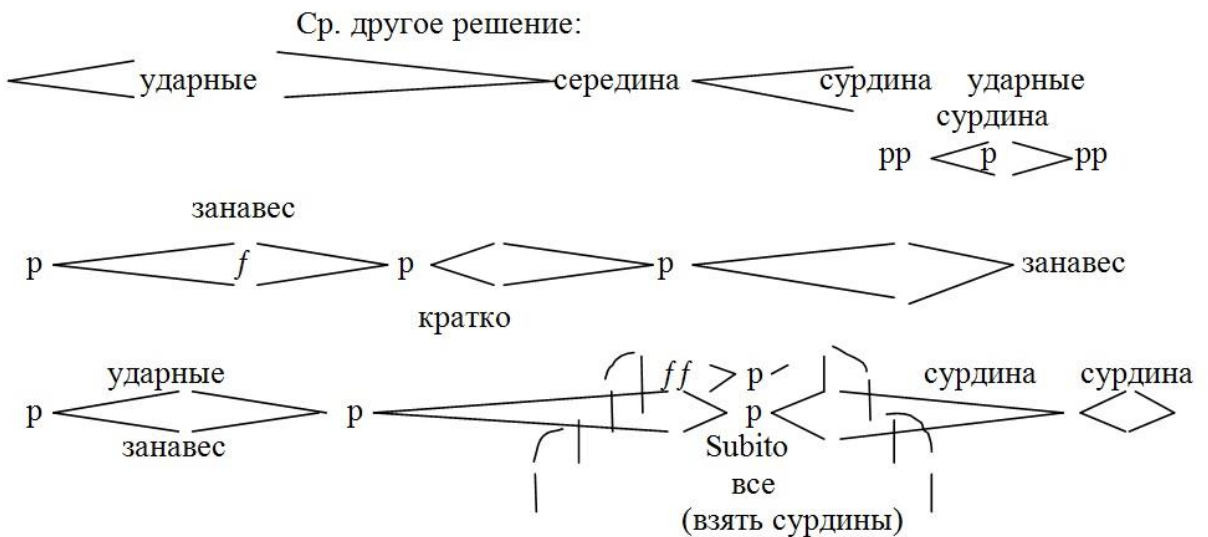
**Рисунок 2 б.** Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу». Расшифровка на немецком

Bei der Verhaftung (dazu Tri[ller]) alles piano u. eigentlich Beginn des Perpetuums  p=enthaflet (befreit)



**Рисунок 2 в.** Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу»: расшифровка на русском

При аресте (трель) все piano и собственно начало перпетуум  p=освобождена





## Классики XX века

В качестве первоструктуры можно рассматривать и общий план, основанный на тактовых пропорциях будущего сочинения (нередко структурная и энергийная модели в нем совмещаются, как в плане Адажио Камерного концерта, см. Рисунки 3 а, б [также 1, 123]). Симметрия и пропорциональность разделов не достигается интуитивно, но целенаправленно создается и просчитывается: Берг сочиняет, заполняя тактовую сетку, либо подгоняя количество тактов, делая необходимые вставки.

Рисунок 3 а. Альбан Берг. Диспозиция Adagio Камерного концерта. ÖNB MS F 21 Berg 74/V f.15. Рукопись

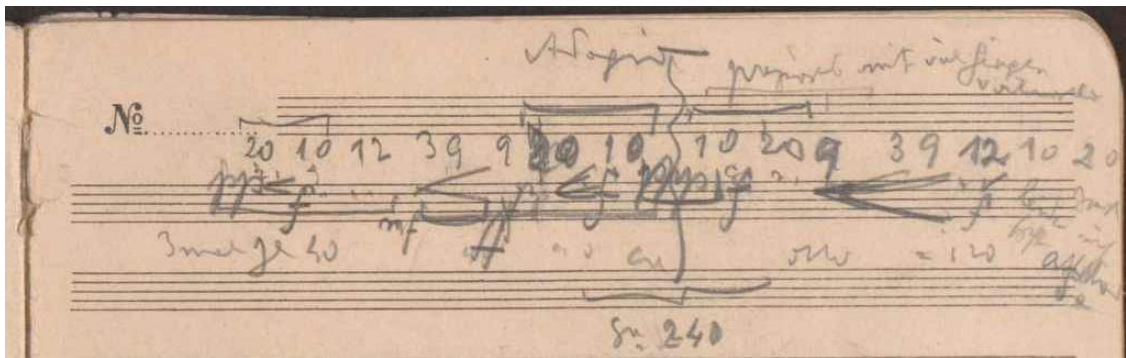
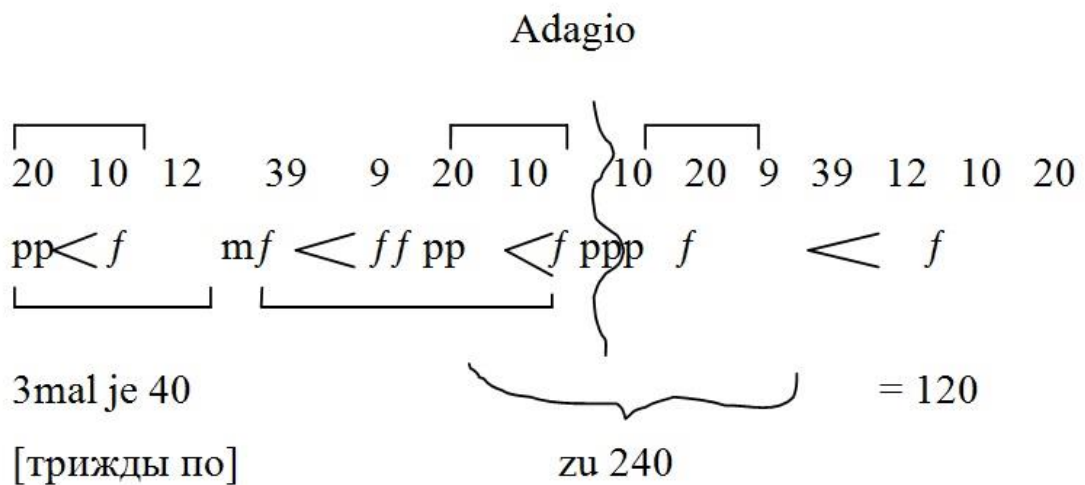


Рисунок 3 б. Альбан Берг. Диспозиция Adagio Камерного концерта. ÖNB MS F 21 Berg 74/V f.15. Расшифровка



## *Классики XX века*

Итак, отсутствие непосредственных доказательств знакомства Берга с теорией энергетизма не должно вводить нас в заблуждение. Герметизм новой венской школы, сплотившейся вокруг фигуры Шёнберга, его теоретической мысли и композиторского творчества, несомненно накладывал отпечаток и на мировоззрение ее членов. Но это не могло препятствовать восприятию актуальных в послевоенное время идей, которые стали выразителями пресловутого «духа эпохи». Энергетизм как архетип музыкального мышления в той или иной степени проявил себя во всех областях, связанных с музыкой – эстетике, теории, композиции.

В свете приведенных рассуждений об энергетизме по-новому звучит и реплика из известного Открытого письма Берга о Камерном концерте (1925), где он с иронией замечает о своей «романтической» склонности к программной музыке, которая приведет в негодование всех этих «линеаристов» и «физиологов», «контрапунктистов» и «формалистов», если им не сообщить, что и они здесь найдут чем поживиться (см. [14, 27–28]). Что это, как не рефлексия по поводу энергетизма и его воздействия на собственное творчество? Берг как будто ведет скрытую полемику с ним, за которой между тем стоит усвоение многих его положений. Изучение в таком ракурсе творчества Берга – задача будущих исследований.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Векслер Ю.С.* О композиционном процессе Альбана Берга. Монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М.И. Глинки, 2017.
2. *Лагутина Е.В.* Генрих Шенкер и его "Учение о гармонии": диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2014.

## **Классики XX века**

3. *Мазель Л.А.* Концепция Э. Курта // Мазель Л.А., Рыжкин И.Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.: Музгиз, 1939. С. 21—104.
4. *Пылаев М.Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2016.
5. *Цареградская Т.В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал ОТМ. 2017. № 4 (20). С. 36—48.
6. *Шёнберг А.* Письма / 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008.
7. *Шкана Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: диссертация ... кандидата искусствоведения. М.: МГК, 2006.
8. *Adorno Th.W.* Analyse und Berg // Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann). S. 368—373.
9. *Adorno Th.W.* Fragment über Musik und Sprache // Musikalische Schriften I—III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493—540.
10. *Adorno Th.W.* Funktion der Farbe in der Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014 (Nachgelassene Schriften, IV/17). S. 447—540.
11. *Adorno Th.W.* Kriterien der neuen Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften IV/17). S. 233—380.
12. *Adorno Th.W.* Nach Steuermanns Tod // Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17). S. 311—317.

## *Классики XX века*

13. *Adorno Th.W.* Vers une musique informelle: Darmstadter Beiträge (1961) // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
14. Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925 № 2–3. S. 23–28.
15. *Artur Niloff* [pseud.]. Instrumentations-Tabelle, Mit einer Einführung. Wien: Universal Edition, 1908.
16. *Berg A.* Wiener Musikkritik // Berg, Alban. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 182–190.
17. *Borio G.* Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. No. 2. P. 250–274.
18. *Boucquet K.* Schenker and Schoenberg Revisited // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59. P. 193–203.
19. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u. a.: Schott, 2007. Bd. I.
20. *Dunsby J.M.* Schoenberg and the writings of Schenker // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1977. № 1. P. 26–33.
21. *Eybl M.* Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 51–58.

## *Классики XX века*

22. *Federhofer H.* Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken // Archiv für Musikwissenschaft. 61. Jahrg., H. 4., 2004. S. 300—313.
23. *Hinrichsen H.-J.* Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur Autorschaft als historische Konstruktion // Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / hrsg. im Auftr. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz von Andreas Meyer. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2001. S. 29—64.
24. *Korngold J.* Musik // NFP. 1.05.1923. S. 1.
25. *Krug W.* Die neue Musik. Erlenbach b. Zürich: Reutsch, 1920.
26. *Kurth E.* Zum Wesen der Harmonik // Musikblätter des Anbruch. 1920. № 16-17. S. 539—543, 568—571.
27. *Neff S.* Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the organic artwork // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 29—50.
28. *Puffett D.* Schenker's "Eroica" // The Musical Times. 1996. Vol. 137. No. 184. P. 13—21.
29. *Reich W.* Kant, Schenker, und der Nachläufer // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Nummer 15/16, 25. Oktober 1934. S. 29—32.
30. *Rothfarb L.* Energetics // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 927—955.
31. *Schader L.* Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.
32. *Schäfer R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin-Schöneberg: Hesse, 1934, Tutzing, 1964.

## ***Классики XX века***

33. *Schenker H.* Joh. Seb. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludium C-Moll // Die Musik. 1923. № 9. S. 641–651.

34. *Schenker H.* The Masterwork in Music. Vol. 2: 1926 / Heinrich Schenker/ed. William Drabkin. Dover Publications Inc. Mineola, NY: Dover Publications, 2014.

35. Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u. a.]: Böhlau, 2006.

36. *Tiemeyer D.* Ernst Kurth als Student des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien [Электронный ресурс]. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u\\_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser\\_upload%2Fi\\_musikwissenschaft%2FUEber\\_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer\\_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fi_musikwissenschaft%2FUEber_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7).

37. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922.

## **АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

ASC – Arnold Schönberg Center

ÖNB MS – Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung

SIM PK – Staatliches Institut für Musikforschung

## *Классики XX века*

38. *Alban Berg*. Brief an Anton Webern 15.2.1934 Typoskript. SIM PK Berlin.
39. *Alban Berg*. Schenker Documents Online. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000061.html>.
40. *Alban Berg*. Brief an Anthony van Hoboken. ÖNB MS F21.Berg.3276.
41. *Anton Webern*. Brief an Alban Berg. 10.2.1934. Typoskript. SIM PK Berlin.
42. *Anton Webern*. Brief an Willi Reich. 10.1.1943. Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel.
43. *Arnold Schönberg*. Der lineare Kontrapunkt 2.12.1931. ASC. T 35\_22.
44. *Arnold Schönberg*. Untergang-Raunzer. 9.06.1923. ASC. T 39\_03.
45. *Arnold Schönberg*. Verzeichnis der Bücher in Schönbergs Bibliothek ASC. [Электронный ресурс]. URL: [https://schoenberg.at/scans/JabrefData/biblio\\_estate.html](https://schoenberg.at/scans/JabrefData/biblio_estate.html).
46. *Arnold Schönberg*. Zu (Wilhelm) Werker's Studien über die Symmetrie der Fugen ... etc ... bei Bach. 20.09.1928. ASC. T 35\_33.
47. *Emil Hertzka*. Brief an Alban Berg 17.07.1920. Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Archiv der Universal Edition.
48. *Fritz Klein*. Brief an Alban Berg 26.4.1927. ÖNB MS F21 Berg 935/118
49. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. December, 1927 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01\\_1927-12/r0017.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1927-12/r0017.html).

50. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. April, 1927 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09\\_1927-04/r0002.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09_1927-04/r0002.html).

51. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. March, 1928. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01\\_1928-03/r0018.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-03/r0018.html).

52. *Otto Jokl*. Brief an Alban Berg 29.6.1935. ÖNB MS F 21 Berg 901/69.

#### REFERENCES

1. *Veksler YU.S.* O kompozicionnom processe Al'bana Berga. Monografiya [On the Alban Berg's compositional process. Monograph]. Nizhny Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskoj gos. konservatorii im. M.I. Glinki [Publishing House of the Nizhny Novgorod State. Conservatory named after M.I. Glinka], 2017.

2. *Lagutina E.V.* Genrih SHenker i ego "Uchenie o garmonii": dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Heinrich Schenker and his "Doctrine of harmony". Doctoral diss.]. Moscow, 2014.

3. *Mazel L.A.* Koncepciya E. Kurta [E. Kurth' conception] // Mazel' L.A., Ryzhkin I.YA. Oчерki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya Vyp. 2. [Essays on the history of theoretical musicology] Issue 2. Moscow: Muzgiz, 1939. S. 21—104.

4. *Pylaev M.E.* Problemy teorii i istorii evropejskoj muzyki v nauchnom nasledii Karla Dal'hauza: dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Problems of the theory and history of European music in the scientific heritage of Karl Dahlhaus. Doctoral Diss.]. Moscow, 2016.



## *Классики XX века*

5. *Tsaregradskaya T.V.* Napravlenie «energetizma» v kontekste muzykoznanija XX veka [The direction of “energetism” in the context of musicology of the XX century] // *ZHurnal OTM [The Music Theory Society’s Journal]*. 2017. № 4 (20). S. 36–48.
6. *Schoenberg A.* Pis'ma [Letters] / 2-e izd. Saint Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008.
7. *Shkapa E.A.* Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noj nauki i vozmozhnosti primeneniya: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The theory of metrotectionism of George Eduardovich Konyus: its place in the history of music science and the possibility of application. Doctoral Diss.]. Moscow, 2006.
8. *Adorno Th.W.* Analyse und Berg // Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann). S. 368–373.
9. *Adorno Th.W.* Fragment über Musik und Sprache // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
10. *Adorno Th.W.* Funktion der Farbe in der Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014 (Nachgelassene Schriften, IV/17). S. 447–540.
11. *Adorno Th.W.* Kriterien der neuen Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften IV/17). S. 233–380.
12. *Adorno Th.W.* Nach Steuermanns Tod // Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17). S. 311–317.

## *Классики XX века*

13. *Adorno Th.W.* Vers une musique informelle: Darmstadter Beiträge (1961) // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
14. Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925 № 2–3. S. 23–28.
15. *Artur Niloff* [pseud.]. Instrumentations-Tabelle, Mit einer Einführung. Wien: Universal Edition, 1908.
16. *Berg A.* Wiener Musikkritik // Berg, Alban. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 182–190.
17. *Borio G.* Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. No. 2. P. 250–274.
18. *Boucquet K.* Schenker and Schoenberg Revisited // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59. P. 193–203.
19. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u. a.: Schott, 2007. Bd. I.
20. *Dunsby J.M.* Schoenberg and the writings of Schenker // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1977. № 1. P. 26–33.
21. *Eybl M.* Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 51–58.

## ***Классики XX века***

22. *Federhofer H.* Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken // Archiv für Musikwissenschaft. 61. Jahrg., H. 4., 2004. S. 300—313.

23. *Hinrichsen H.-J.* Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur Autorschaft als historische Konstruktion // Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / hrsg. im Auftr. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz von Andreas Meyer. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2001. S. 29—64.

24. *Korngold J.* Musik // NFP. 1.05.1923. S. 1.

25. *Krug W.* Die neue Musik. Erlenbach b. Zürich: Reutsch, 1920.

26. *Kurth E.* Zum Wesen der Harmonik // Musikblätter des Anbruch. 1920. № 16—17. S. 539-543, 568—571.

27. *Neff S.* Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the organic artwork // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 29—50.

28. *Puffett D.* Schenker's "Eroica" // The Musical Times. 1996. Vol. 137. No. 184. P. 13—21.

29. *Reich W.* Kant, Schenker, und der Nachläufer // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Nummer 15/16, 25. Oktober 1934. S. 29—32.

30. *Rothfarb L.* Energetics // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 927—955.

31. *Schader L.* Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.

32. *Schäfer R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin-Schöneberg: Hesse, 1934, Tutzing, 1964.

## *Классики XX века*

33. *Schenker H.* Joh. Seb. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludium C-Moll // Die Musik. 1923. № 9. S. 641–651.

34. *Schenker H.* The Masterwork in Music. Vol. 2: 1926 / Heinrich Schenker/ed. William Drabkin. Dover Publications Inc. Mineola, NY: Dover Publications, 2014.

35. Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u. a.]: Böhlau, 2006.

36. *Tiemeyer D.* Ernst Kurth als Student des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien [Electronic source]. URL: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u\\_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser\\_upload%2Fi\\_musikwissenschaft%2FUEber\\_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer\\_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fi_musikwissenschaft%2FUEber_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7).

37. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922.

## ARCHIVAL SOURCES

ASC – Arnold Schönberg Center

ÖNB MS – Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung

SIM PK – Staatliches Institut für Musikforschung

## *Классици XX века*

38. *Alban Berg*. Brief an Anton Webern 15.2.1934 Typoskript. SIM PK Berlin.
39. *Alban Berg*. Schenker Documents Online. [Electronic source]. URL: <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000061.html>.
40. *Alban Berg*. Brief an Anthony van Hoboken. ÖNB MS F21.Berg.3276.
41. *Anton Webern*. Brief an Alban Berg. 10.2.1934. Typoskript. SIM PK Berlin.
42. *Anton Webern*. Brief an Willi Reich. 10.1.1943. Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel.
43. *Arnold Schönberg*. Der lineare Kontrapunkt 2.12.1931. ASC. T 35\_22.
44. *Arnold Schönberg*. Untergang-Raunzer. 9.06.1923. ASC. T 39\_03.
45. *Arnold Schönberg*. Verzeichnis der Bücher in Schönbergs Bibliothek ASC. [Electronic source]. URL: [https://schoenberg.at/scans/Jabref-Data/biblio\\_estate.html](https://schoenberg.at/scans/Jabref-Data/biblio_estate.html).
46. *Arnold Schönberg*. Zu (Wilhelm) Werker's Studien über die Symmetrie der Fugen ... etc ... bei Bach. 20.09.1928. ASC. T 35\_33.
47. *Emil Hertzka*. Brief an Alban Berg 17.07.1920. Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Archiv der Universal Edition.
48. *Fritz Klein*. Brief an Alban Berg 26.4.1927. ÖNB MS F21 Berg 935/118
49. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. December, 1927 [Electronic source]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01\\_1927-12/ro017.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1927-12/ro017.html).

## *Классики XX века*

50. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. April, 1927 [Electronic source]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09\\_1927-04/r0002.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09_1927-04/r0002.html).

51. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. March, 1928. [Electronic source]. URL: [http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01\\_1928-03/r0018.html](http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-03/r0018.html).

52. *Otto Jokl*. Brief an Alban Berg 29.6.1935. ÖNB MS F 21 Berg 901/69.





*Татьяна Владимировна Цареградская*

## **«РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА**

Сэр Харрисон Бёртуисл (р. 1934) – один из самых именитых и крупных композиторов Великобритании рубежа XX–XXI веков. Его произведения, как инструментальные, так и оперные, исполняются на всех континентах, завоевали признание критики и публики<sup>1</sup>. В нашей стране он известен мало (как, впрочем, и многие другие современные западные композиторы), хотя его произведения периодически звучали на отечественной сцене (так, В. Юровский исполнял в рамках фестиваля «Другое пространство» 2014 года пьесу Бёртуисла «Carmen Arcadia Mekanicae Perpetuum»<sup>2</sup>).

Творчество Харрисона Бёртуисла многим обязано русскому искусству, в частности, воздействию музыки И.Ф. Стравинского. Наиболее ярко это проявилось в опере «Панч и Джуди», написанной по мотивам англий-

---

<sup>1</sup> Вот, например, характеристика, которую дал музыке Бёртуисла один из лучших британских критиков Том Сервис: «Первородный динамизм движет музыкой Бёртуисла; ему присуще чувство витальной природной пульсации, прослаивающее всю нашу жизнь, бьющееся в недрах природного мира; в этом есть нечто неистовое, но и одновременно лирическое; полное энергии, но и меланхолии; но всегда ищущее, неудержимое, задевающее душу» [6]

<sup>2</sup> «Механическая непрерывная песнь Аркадии» для камерного ансамбля или оркестра (1977–78), сочинение, написанное по картине П. Клее «Чирикающая машина».

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

ского площадного театра, непосредственно подхватившей нити «Петрушки». Сам композитор не раз высказывался на тему того, как важен был для него опыт изучения и ранних балетов, и неоклассических произведений, особенно «Симфоний для духовых». Символично, что Бёртуисл написал на смерть Стравинского в 1972 году красивую пьесу «Tombeau» (Надгробие), тем самым как бы отозвавшись на аналогичный поступок Стравинского, создавшего в 1919–20 годах «Симфонии духовых» на смерть Дебюсси.

Но был и другой русский след, также имевший для Бёртуисла далеко идущие последствия и относительно малоизвестный в искусствоведческих кругах. Речь идет о его сотрудничестве с британским инженером русского происхождения Питером Зиновьевым. Историю этих взаимоотношений мы бы хотели осветить.

Питер Зиновьев – кто он? Наметим некоторые вехи его биографии: Питер, он же Петр Львович Зиновьев – сын Льва Зиновьева и Софьи Зиновьевой, урожденной княжны Софьи Долгорукой. Оба родителя происходили из дворянских российских семей (Рисунок 1), бежавших в Великобританию после революции. Его дед по отцовской линии — Лев Александрович Зиновьев (1880—1958) — крупный промышленник и землевладелец, петергофский уездный предводитель дворянства, действительный статский советник, член IV Государственной думы от Санкт-Петербургской губернии, член Государственного Совета. В дни переворота Зиновьев сумел добиться освобождения медсестер, работавших в госпитале Зимнего дворца; он не принял власть большевиков и увез семью в Эстонию, а в начале 1920 года эмигрировал вместе с женой Ольгой Петровной (1883—1972), фрейлиной императрицы Александры Федоровны, и детьми в Англию.



## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

*Рисунок 1. Дом семьи Зиновьевых на Фонтанке был построен по проекту автора Зимнего дворца Бартоломео Растрелли*



Его старший сын Лев Львович Зиновьев (Leo Zinovieff, 1905—1951), отец Петра Зиновьева, получил инженерное образование, а в годы Второй мировой войны дослужился до звания майора в Корпусе королевской морской пехоты.

Бабушка Петра Зиновьева по материнской линии – княгиня Софья Алексеевна Долгорукая (в девичестве – графиня Бобринская, во втором браке – светлейшая княгиня Волконская, 1887—1949) в детстве играла с детьми Николая II, при дворе которого служили ее родственники. Графский род Бобринских начался от Алексея Григорьевича Бобринского, внебрачного сына императрицы Екатерины II и ее фаворита Григория Орлова. Софья Алексеевна в период Балканских войн 1912—1913 годов добровольцем работала врачом-хирургом в госпиталях сербской армии. За работу в холерном лагере на сербско-болгарском фронте получила

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

награду из рук короля Петра I (Карагеоргиевича). Софья была одной из первых в России женщин-автомобилисток и авиатрисс, состояла членом Императорского Российского Автомобильного Общества [9].

Питер Зиновьев учился сначала в привилегированных английских школах (Guildford Grammar School, Gordonstownschoo), затем в Оксфорде. Уже его университетский путь привлекает внимание своей неординарностью: начав заниматься на медицинском факультете, он завершил его в 1958 году защитой докторской диссертации на факультете геологии.

Но настоящей страстью Зиновьева стала музыка, хотя систематического образования он так и не получил. Уроки ему поначалу давала бабушка по отцу, а к концу обучения в школе он проявил первые признаки интереса к радиоэлектронике, и это развернуло его в сторону *экспериментальной музыки*. В Оксфорде он организовал маленькую группу и проделывал опыты с портативным лентовым магнитофоном (tape recorder). Таким образом, его появление на британской музыкальной сцене знаменуется первыми и весьма существенными попытками освоить новый звуковой мир – мир электронной музыки. И если в конце 50-х он еще как-то пытался совмещать официальный пост с увлекательным хобби, работая в министерстве авиации и попутно работая в свободное время со звуковоспроизводящей и звукозаписывающей техникой, то в 1960 году он окончательно ушел с государственной службы и занялся организацией своей частной студии электронной музыки (Рисунок 2).

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Рисунок 2. Питер Зиновьев в студии электронной музыки



Электронная (она же электроакустическая) музыка в этот период стремительно выдвигается на передний план. В конце 40-х во Франции свою деятельность начинает Пьер Шеффер в студии Французского радио и ТВ, что, как известно, привело к появлению *конкретной музыки*. В 1951 году в Кельне была основана студия западно-немецкого радио (Westdeutsche Rundfunk). Ее создателями были Вернер Мейер-Эпплер и Герберт Аймерт, а затем с нею успешно сотрудничал выдающийся композитор Карлхайнц Штокхаузен, создавший свою версию электронной музыки. В 50–60 годы XX века студии возникают и в других географических точках: в Милане (студия di Fonologia musicale под руководством Б. Мадерны и Л. Берियो), в Японии (где работали в разное время Я. Ксенакис и

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

К. Штокхаузен), в Северной Америке (студии Колумбийского, Иллинойского и Принстонского университетов). Каждая такая студия действовала в своем собственном направлении, разрабатывала свою стратегию. Контакты осуществлялись при помощи композиторов-визитеров, привносивших свой опыт в деятельность студии. Так, приехавший по приглашению японского радио Штокхаузен, помимо всего прочего, окунулся в японскую культуру, и это стало стартовой точкой для ряда электронных композиций, в том числе известной пьесы «Телемузыка». Заметим, что поначалу музыкальная электроника – это прерогатива исключительно авангардных композиторов: все они, как первопроходцы, скорее экспериментируют, чем сочиняют, что непосредственно сказывается на музыкальном продукте. Этот продукт очень эзотеричен, и до сих пор не вполне ясно, какова же его художественная ценность.

Как вписывается в этот поток экспериментов Харрисон Бёртуисл? Он, по словам исследователей, свой интерес к электронной музыке сформировал в период поездки в США 1966–67 годов, получив аспирантскую стипендию Harkness fellowship [5, 71]. Первый его визит состоялся в Принстонский университет, где Бёртуисл встретил Милтона Бэббитта, известного своей весьма непростой, математически ориентированной аналитической методой (set theory). Это, однако же, не заинтересовало Бёртуисла, а вот сочинения Бэббитта с участием электроники<sup>3</sup> произвели на него сильное впечатление. Впоследствии Бёртуисл посетил также Иллинойский университет, известный экспериментами Отто Люнинга и Владимира Усачевского. Необычное звучание электроники ему понравилось,

---

<sup>3</sup> К этому моменту были написаны пьесы Бэббитта «Композиция для синтезатора» («Composition for Synthesizer», 1961), «Ансамбли для синтезатора» («Ensembles for Synthesizer», 1964), «Видение и молитва» («Vision and Prayer», 1961) и «Филомела» («Philomel», 1964) с использованием электроники.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

и он сделал свои первые робкие шаги в применении технических средств, использовав мегафон в сочинении «Монодрама» (1967). Амплификация (усиление) инструментов также была применена в пьесе «Номос» для флейты, кларнета, фагота, валторны и оркестра (1968). К моменту возвращения в Великобританию Бёртуисл уже имел некоторый опыт применения электронных устройств и инструментов. Но в Британии, за исключением студии BBC, электронных студий практически не было. И вот в этой точке пересекаются пути Харрисона Бёртуисла и Питера Зиновьева.

В 1966—67 годах Зиновьев, вместе с Делией Дербишир, английской исследовательницей и композитором электронной музыки, и Брайаном Ходжстоном, телевизионным композитором и техником, основал организацию под названием «Unit Delta Plus», которая была призвана создавать и пропагандировать электронную музыку. Свое личное состояние он направил на создание огромной аналоговой студии, которая заняла немалую часть его дома в районе Putney на юге Лондона. Когда это занятие стало непосильным для одного человека, Зиновьев пригласил на работу инженера Дэйва Коккерелла (Dave Cockerell) и программиста Питера Гроньо (Peter Grogno), которые помогли в создании обширной электронной системы, основанной на базе микрокомпьютеров марки DEC PDP8. Система могла управлять аналоговыми (то есть управляемыми напряжением электричества) модулями первых синтезаторов Зиновьева. Ей дали имя «MUSYS». Она очень походила на современные компьютерные студии – управление оборудованием и инструментами осуществлялось при помощи стандартной QWERTY-клавиатуры и чувствительной к касанию клавиатуры фортепианного типа. Если учесть, что знаменитый инженер Боб Муг (Bob Moog), создатель самого известного музыкального синтезатора, в те годы только начинал исследования в области контролируемого

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

напряжения, становится ясным, что технические идеи Зиновьева были поистине невероятны. Ведь в те времена абсолютное большинство человечества некое подобие компьютеров видело только в фантастических фильмах и сериалах типа «Star Trek»<sup>4</sup>. За двадцать лет до появления первых доступных по цене компьютеров Зиновьев уже мог с помощью своей системы «MUSYS» сохранять и воспроизводить целые композиции, а также контролировать параметры звука. Его программное обеспечение даже было способно переводить готовую музыку в новые звуки и эффекты. В 1968 году Зиновьев и Дэйв Коккерелл разработали контролируемый компьютером спектральный синтезатор. К их команде присоединился композитор Тристрам Кари (Tristram Cary), который создавал электронную музыку для ТВ [1].

Где-то в это время состоялась встреча Зиновьева и Бёртуисла, но ни Зиновьев, ни Бёртуисл не могли, по словам интервьюеров, точно вспомнить, когда это произошло. Впечатление, которое они произвели друг на друга, было сильным. И очень скоро Зиновьев стал незаменим для Бёртуисла, во-первых, как помощник в разработке электронных музыкальных эффектов, во-вторых – и это удивительно – текстов и либретто для разных музыкальных пьес. Бёртуисл признавался: «Я воспринимал его как визионера» [5, 67], что должно нам дать понять, что Зиновьев, видимо, прямо-таки фонтанировал идеями. Отношение к Зиновьеву основывалось также на большом сходстве интересов: оба были увлечены идеями машин и механизмов. Но, помимо этого, обоим было свойственно увлечение модернистской литературой, и это имело свои последствия.

---

<sup>4</sup> Star Trek («Звездный путь») – многочастный культовый сериал, чрезвычайно популярный в Великобритании с 1966 года.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

Со времени первой встречи ими было выполнено немало совместных проектов. Их можно разделить на две группы:

- создание смешанных инструментальных ансамблей с электроникой;
- создание сочинений в жанре музыкального театра, где Зиновьев выступил в роли либреттиста.

### *Смешанные вокально-инструментальные ансамбли с электроникой:*

1969 – Четыре интерлюдии для трагедии (для бас-кларнета и магнитофонной ленты);

1969 – вторая версия «Linoi» (для бассет-кларнета, фортепиано, магнитофонной ленты и танцора, не опубликована);

1970 – «Медуза» для ансамбля и двух магнитофонов<sup>5</sup>;

1970 – «Сигналы» для кларнета и электроники;

1971 – «Поздравительная песнь» для магнитофона стерео, написанная к дню рождения Альберта Шлее, директора издательства Юниверсал.

1971–72 – «Хронометр» для двух четырехдорожечных магнитофонов. Это единственная чисто электронная композиция Бёртуисла. Основная идея «Хронометра» — процессы, протекающие во времени. Предисловие к этой пьесе написал Зиновьев: «Материал для “Хронометра” был собран путем записывания звуков различных часов в Лондоне. Эти звуки подверглись анализу и помещены в банк данных Студии EMS. Компьютеру был назначен ряд операций, которые привели к некоторым изменениям в собранном материале. Полученный материал был обработан и

---

<sup>5</sup> Несмотря на то, что композитор позже не включал названные выше пьесы в официальный список своих сочинений, «Медуза» была самым крупным произведением, появившимся в результате сотрудничества Бёртуисла и Зиновьева.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

подвергнут тембровому контролю» [3]. Это была первая электронная композиция в Великобритании. Часы, записанные Зиновьевым и Бёртуислом, были взяты из Музея науки, к ним также была добавлена запись часов с башни Биг Бен.

Не вдаваясь в технические подробности этой композиции, отметим: то, что сегодня кажется вполне простым, для тех, кто делал только первые шаги в компьютерной музыке, представляло большие сложности. Зиновьев замечает, что работа над «Хронометром» отняла три месяца [5, 73]. Существенной проблемой, которую решили тогда Зиновьев и Бёртуисл, была многоканальная запись, открывшая для композитора возможности пространственных эффектов музыки. Также пьеса «Хронометр» обозначила путь к впечатляющей оркестровой композиции Бёртуисла «Триумф времени»<sup>6</sup>, где ритмические и пространственные идеи композитора нашли свое полное воплощение. Заметим также, что эксперимент Бёртуисла и Зиновьева совпадает по времени с идеями Д. Лигети, который независимо от них пишет свою «Симфоническую поэму для 100 метрономов» (1962).

Для всей этой группы сочинений существенным является то, что Бёртуисл впервые обращает внимание на *стереоэффекты*. Уже с начала 70-х он вводит в свои композиции оригинальные расстановки исполнителей-инструменталистов и певцов. Работая с Зиновьевым, Бёртуисл, возможно, уже нащупывал стереоэффекты своих будущих хоровых произведений, таких, как «Поля скорби»<sup>7</sup> и «На самом пороге ночи»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> H. Birtwistle. Triumph of Time for orchestra (1971–72).

<sup>7</sup> «The Fields of Sorrow» for mixed choir (1972).

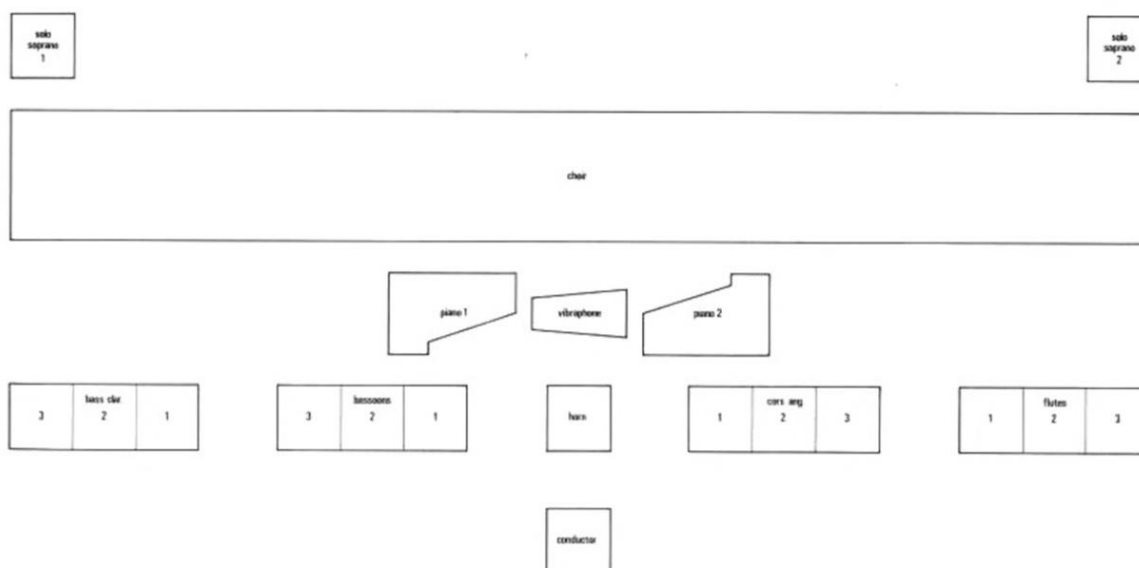
<sup>8</sup> «On the sheer threshold of the night» for 4 soloists and twelve part chorus (1980).



## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Две эти пьесы несут в себе идею пространственности, решенную через расположение артистов на сцене. В «Полях скорби» действие происходит в Аиде, где в сумрачных пейзажах движутся тени умерших. Хор написан на стихи Авзония, относящиеся к мифу об Орфее<sup>9</sup>, рисующие сцену блуждания двух влюбленных. В пространственную диспозицию (рисунок 3) композитор включил двух солистов, стоящих позади хора и перекликающихся без слов, как если бы подразумеваемые Орфей и Эвридика аукались в лесу. Расположение солистов отчетливо совпадает с возможным положением стереоусилителей.

Рисунок 3. Х. Бёртуисл. «Поля скорби». Расположение исполнителей на сцене

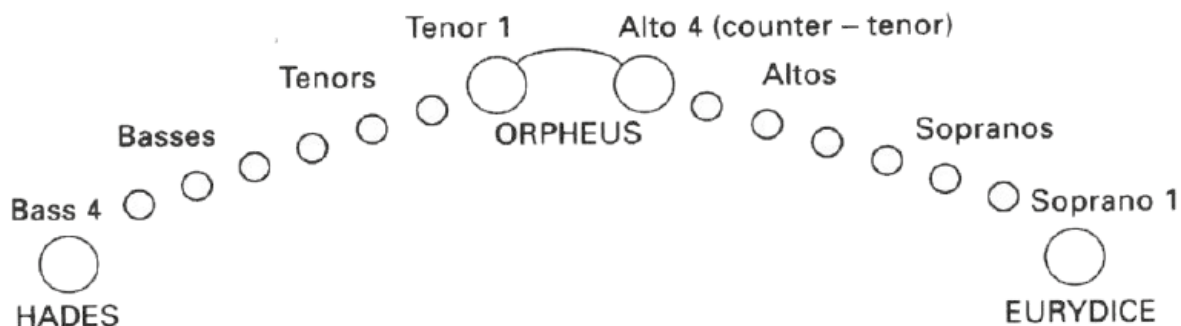


Мадригал «На самом пороге ночи» для 4 солистов и 12-голосного хора также имеет пространственные особенности в расстановке певцов (рисунок 4). Она обусловлена происходящими диалогами: Орфея с Гадесом и Орфея с Эвридикой.

<sup>9</sup> Сюжет об Орфее и Эвридике в произведениях Бёртуисла рассмотрен автором с точки зрения воплощения топоса меланхолии в: [7].

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Рисунок 4. Х. Бёртуисл. «На самом пороге ночи». Расстановка певцов



В дальнейшем Бёртуисл будет в полной мере пользоваться пространственными расстановками, а впоследствии и перемещениями исполнителей по сцене, как это происходит в оркестровом сочинении «Тайный театр»<sup>10</sup>. Это само по себе близко по идее жанру инструментального театра, но имеет под собой, как нам видится, и дополнительную концептуальную основу – работу со стереоразмещением источников звука в электронной студии Зиновьева.

### *Зиновьев – либреттист*

1970 – «Нения: смерть Орфея»<sup>11</sup>. Здесь Зиновьев впервые является в новом качестве: он автор текста, который сам весьма легкомысленно характеризовал как «неизвестно откуда взявшийся дикий стих» [5, 71].

В сочиненной Зиновьевым драматической сцене участвуют три персонажа: рассказчик, Орфей и Эвридика, но исполняет их одна певица,

<sup>10</sup> Secret Theatre (1984) для камерного ансамбля.

<sup>11</sup> Nenia: the death of Orpheus (1970).

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

которая должна использовать как бы «три голоса», три манеры пения для создания художественного эффекта. Своеобразие текста сцены заключается в том, что все три персонажа существуют практически вне диалога, сами по себе: рассказчик сосредоточен на повествовании, Орфей произносит лишь имя Эвридики, Эвридика произносит имя Орфея и еще несколько утешительных слов. Такое можно вообразить на сцене ярмарочного кукольного театра: один актер, рассказывая и показывая, изображает своим голосом кукол-персонажей<sup>12</sup> (то, что здесь кажется лишь предположением, станет впоследствии одним из ключевых приемов в опере «Маска Орфея»<sup>13</sup>).

Содержанием текста от рассказчика становится краткое повествование о том, как Орфей встретил свою смерть. Тон либреттиста обращает на себя внимание своей объективностью, даже бесстрастностью – это вызывает ассоциацию с брехтовским *Verfremdung*, «остранением». Примечательно, что именно в манере «эпического театра» здесь решена и сама фигура рассказчика, выступающего в роли некоей «сторонней силы», в чем очевидно проявляется его сходство с коллективным голосом хора в древнегреческой трагедии.

Рассказ нарратора безэмоционален, он всего лишь фиксирует «состояние дел» в тот момент, когда Орфей переживает свои последние дни на белом свете. Обращаясь к тексту рассказчика, мы замечаем, что повест-

---

<sup>12</sup> Сам композитор говорит об этом так: «Есть два способа рассказывать: первый – это рассказывать как бы в первый раз, и другой – пересказывать, как это делают дети. Все, что связано с Орфеем – это пересказ – он охватывает не только один аспект истории Орфея, но весь миф целиком. Если имеешь дело с мифом, я полагаю, нужно иметь дело со всем целым»[4].

<sup>13</sup> Возможно, что в «Нении» также сказалось влияние приемов народного кукольного театра, который Бёртуисл применил еще в опере «Панч и Джуди», построенной на материале английского кукольного ярмарочного представления.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

вование ведется в духе слегка иронического протокола: вот Орфей, рыдающий и маниакально сосредоточенный на смерти любимой; вот женщины (в мифе – менады или вакханки), нападающие на Орфея и убивающие его; вот мир после смерти Орфея. Скупое повествование, в котором изредка встречаются многозначительные комментирующие замечания: например, слова про «безумную прихоть» можно трактовать как отсылку к тому не слишком известному событию мифа, где Эвридика погибает от укуса змеи, убегая от преследований пчеловода Аристея. Некоторые версии мифа об Орфее указывают, что ее смерть – это результат ее наказания Аполлоном за супружескую измену, поскольку Аристей добился ее ответного чувства, о чем Орфей не догадывался. Еще любопытная подробность: описание природных катаклизмов в момент смерти певца сопровождается красноречивым комментарием – «как обычно» (*as is customary*), что добавляет бесстрастности в повествование. Мифологическая составляющая играет свою роль во всем: счастье любви Орфея уравнивается его трагической смертью – что вверху, то и внизу, по закону мифа.

Само произведение сигнализирует своим устройством о ритуальной основе: инструментовка, например, совершенно очевидно замышлялась как подобие античного погребального ритуала с его звучанием духовых инструментов (в «Нении» используются три красивейших по звучанию инструмента – бас-кларнета), а рояль призван исполнить роль щипкового – лиры или кифары – поскольку он препарирован с помощью резинок. Три манеры пения четко дифференцируют персонажей: рассказчик действует в манере *Sprechgesang*, Орфей и Эвридика характеризуются разными певческими манерами. Если Эвридика произносит имя Орфея протяжно и нараспев, в духе непритязательного «песенного стиля» классической эпохи, то Орфей узнается по маньеристской стилистике пения:

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

трели, тремоло, глиссандо, стаккато, крещендо и диминуэндо на одном звуке, длинные вокализы на одном слоге – все то, что должно выдавать мастера пения, владеющего всем арсеналом вокальных приемов.

«Смерть Орфея» может рассматриваться как эскиз к самому масштабному проекту Бёртуисла и Зиновьева – опере «Маска Орфея»<sup>14</sup>.

### *«Маска Орфея» (1969–1981)*

Опера «Маска Орфея» — один из самых крупных и амбициозных оперных проектов второй половины XX века. Тема Орфея для Бёртуисла была центральной в творчестве, и он искал возможность ее воплотить. Несмотря на то, что сначала предполагалось написать оперу по пьесе Мишеля да Гельдерода «Смерть доктора Фауста» (и Зиновьев даже создал огромное либретто!), все же тема Орфея в конце концов оказалась предпочтительнее.

Вклад Зиновьева в этот *opus magnum* велик и разнообразен: он написал либретто, и это либретто представляет собой очень значительный проект, где история Орфея преподнесена совершенно необыкновенным способом; он разработал звучание голоса Аполлона, которое предполагалось сделать электронным, хотя самому Зиновьеву так и не удалось это звучание воплотить<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> The Mask of Orpheus, opera in 3 acts.

<sup>15</sup> К концу работы над оперой Зиновьев, вложивший все свои деньги в электронную студию, остался без средств, и Бёртуисл, который не хотел отказываться от идей Зиновьева, заканчивал электронную часть оперы в ИРКАМе с помощью Джулиана Андерсена, инженера и композитора.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

Основные идеи Зиновьева в либретто связаны с коренным преобразованием мифа как нарратива в сложную постмодернистскую конструкцию, где каждый персонаж представлен тремя ипостасями: как певец, как мим и как кукла.

Не входя во все детали грандиозных замыслов композитора и либреттиста (одним из направлений в котором было осуществление электронного звукового слоя в опере, на тот момент весьма проблематичное<sup>16</sup>), обозначим некоторые идейные опоры.

Либретто оперы – это история самого Орфея. Но поскольку Зиновьев придерживался так называемой «аристотелевской» точки зрения, а именно, что Орфей как фигура никогда не существовал, но представляет собой собирательный образ, он в либретто целенаправленно отразил разные версии мифа. В результате существует три Орфея, три Эвридики и три Аристея; именно поэтому каждый из них воплощен в трех видах – как человек (представленный певцом), как герой (представленный мимом) и как миф (представленный куклой).

Множественность мифа отражена нелинейностью нарратива: например, Орфей умирает несколько раз за спектакль. Пересказать течение спектакля невозможно; об этом можно даже судить по предисловию, которое Питер Зиновьев предпослал опубликованному издательством «Universal» либретто. Даже в своем сильно сокращенном виде либретто обрисовывает не столько последовательность событий, сколько их неоднозначность и возможность образовывать разные версии.

---

<sup>16</sup> Здесь не обошлось без технической поддержки парижского института ИРКАМ, его выдающихся музыкантов-технологов Барри Андерсена и Жан-Батиста Баррьера.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

Нелинейность нарратива осуществляет идею нелинейного множественного времени: «Через Орфея обозначается Высшее Существо, Хронос или Время. Есть свидетельства, что оно делилось на три других: ‘бесконечное время’, ‘явленное время’ и ‘неродившееся время’» [8, 2]. Тройственность времени может иметь отношение к идеям Мессиана, который также указывал на разные типы времени.

Комбинация музыки, пения, драмы, мифа, мимического представления, танца, электроники – все это направлено на создание театра, который как концепция был ближе всего к «театру жестокости» Антонена Арто, предлагавшего вернуться на сцене театра к магии и ритуалам. Ритуальность – идея, очень близкая Бёртуислу с его любовью к мифу, – вошла в резонанс с театром Арто.

Можно отметить увлеченность либреттиста и композитора некоторыми формальными моментами, например, троичностью. Три действия, в каждом действии по три сцены; три персонажа, каждый персонаж имеет три воплощения – такой нажим на троичность, видимо, имеет под собой философскую основу (обратим внимание на пересечение в тексте Зиновьева Орфея и Орфизма). Триединство – то, что питает нашу культуру еще с дохристианских времен и то, что позволяет воздействовать не через логику причинно-следственных связей, а через более сложные механизмы бессознательного.

В результате возникает совершенно необычная общая структура – ветвящаяся, лабиринтная, с повторами и возвращениями.

Откуда взялись все эти идеи? Зиновьев иронизировал: «Это все моя чудесная голова! Она полна причудливых вещей, которые лезут из нее и их нужно укрощать и приручать. Тьма народу сказала бы: “О, это слишком

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий***

смело». Но я так никогда не считал – возможно, потому что я русский!» [2].

Как же в итоге сложилась судьба Питера Зиновьева? Он основал компанию по продаже синтезаторов, и вырученные от этого деньги шли на функционирование и развитие студии. Инструменты, которые он и его сотрудники создавали, — синтезаторы — делались для школ, научных институтов, музыкантов, в том числе и поп-музыкантов, то есть для всех, кто мог найти им применение. Они вошли в историю музыки, и буквально в прошлом году синтезатору Synthi-100 была посвящена специальная выставка в Афинах. Сейчас Зиновьев все так же занимается электронной музыкой, но электронные инструменты больше не делает.

Если говорить о контактах Питера Зиновьева не только с Бёртуислом, но и с другими британскими музыкантами, то здесь вырисовывается даже более впечатляющая картина. Его синтезатор VCS3 нашел применение в музыке группы Pink Floyd в культовом альбоме «Темная сторона Луны» (*The Dark Side of the Moon*), а позднее в альбоме «Кислород» Жана Мишеля Жарра, и эта сторона сотрудничества Зиновьева до сих пор недостаточно исследована. Не состоялся и проект с Маккартни, который приходил в студию Зиновьева и поражался аппаратуре, прикидывая, как бы все это использовать. В 2010 Зиновьев стал получать заказы на сочинение музыкального сопровождения для открывавшейся в Стамбуле архитектурно-скульптурно-музыкальной инсталляции. По-настоящему щедрый заказ последовал в это же время от венского арт-фонда TWA-21. За этим заказом последовали другие. Он пишет электронную музыку и называет себя последователем Пьера Шеффера – пионера «конкретной музыки»,



## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

когда в основу берутся реальные, природные звуки и шумы, которые обрабатываются и микшируются для создания музыкальной ткани.

Зиновьев утверждает, что быть русским для него очень важно. Он чувствует себя русским и чувствует симпатию к России. «Внутри у меня “русская душа”» [2], — так он говорит.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Камнедов М. Легендарные электроклавиши. Петр Зиновьев и синтезаторы EMS. Часть 1 [Electronic resource] // Махпарк. URL: <https://maxpark.com/user/303030624/content/2374537>.

2. Кан А. Между князем Долгоруким и Deep Purple: «безумный профессор» Питер Зиновьев [Electronic resource] // E-news. URL: <https://e-news.su/in-world/224601-mezhdu-knyazem-dolgorukim-i-deep-purple-bezumnyu-professor-piter-zinovev.html>.

3. Clements A. Birtwistle: Chronometer; Harvey: Mortuos Plango, Vivos Voco, etc: Various artists [Electronic resource] // The Guardian. 2009, March 6. URL: <https://www.theguardian.com/music/2009/mar/06/recovery-discovery-birtwistle-harvey>.

4. Cross J. Harrison Birtwistle [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford University Press, 2007-2009. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003136?rskey=jBYUQW&result=1>.

5. Hall T. Before *the Mask*: Birtwistle`s electronic music collaborations with Peter Zinoviev // Harrison Birtwistle`s Studies / ed. by D. Beard, K. Gloag, N. Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 63–94.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

6. *Service T.* A guide to Harrison Birtwistle's music [Electronic source] // The Guardian. 2012, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/14/contemporary-composers-guide-harrison-birtwistle>.

7. *Tsaregeadskaya T.V.* [Цареградская Т.В.]. Harrison Birtwistle's "Orpheus-Project": Images of Melancholy // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. 9 (2), С. 256-279. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.

8. *The Mask of Orpheus.* An Opera in three acts. Libretto and Scenario: Peter Zinoviev. Music: Harrison Birtwistle. Vienna: Universal Edition, 1986.

9. *Zinovieff Peter* [Electronic source] // The Peerage: a genealogical survey of the peerage of Britain as well as the royal families of Europe. URL: <http://thepeerage.com/p1810.htm#i18096>.

## REFERENCES

1. *Kamneedov M.* Legendarnye elektroklavishi. Petr Zinov'ev i sintezatory EMS. CHast' 1 [Legendary electric keys. Peter Zinoviev and EMS synthesizers. Vol. I] [Electronic source] // Maxpark. URL: <https://maxpark.com/user/303030624/content/2374537>.

2. *Kan A.* Mezhdru knyazem Dolgorukim i Deep Purple: «bezumnyj professor» Piter Zinov'ev [Between Prince Dolgoruky and Deep Purple: "Mad Professor" Peter Zinoviev] [Electronic source] // E-news. URL : <https://e-news.su/in-world/224601-mezhdru-knyazem-dolgorukim-i-deep-purple-bezumnyy-professor-piter-zinovev.html>.

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий*

3. *Clements A.* Birtwistle: Chronometer; Harvey: Mortuos Plango, Vivos Voco, etc: Various artists [Electronic resource] // The Guardian. 2009, March 6. URL: <https://www.theguardian.com/music/2009/mar/06/recovery-discovery-birtwistle-harvey>.
4. *Cross J.* Harrison Birtwistle [Electronic resource] // Grove Music Online. Oxford University Press, 2007-2009. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003136?rskey=jBYUQW&result=1>.
5. *Hall T.* Before the Mask: Birtwistle`s electronic music collaborations with Peter Zinoviev // Harrison Birtwistle`s Studies / ed. by D. Beard, K. Gloag, N. Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 63–94.
6. *Service T.* A guide to Harrison Birtwistle`s music [Electronic source] // The Guardian. 2012, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/14/contemporary-composers-guide-harrison-birtwistle>.
7. Tsaregradskaya T.V. Harrison Birtwistle`s “Orpheus-Project”: Images of Melancholy // Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts. 2019. 9(2), P. 256–279. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.
8. The Mask of Orpheus. An Opera in three acts. Libretto and Scenario: Peter Zinoviev. Music: Harrison Birtwistle. Vienna: Universal Edition, 1986.
9. Zinovieff Peter [Electronic source] // The Peerage: a genealogical survey of the peerage of Britain as well as the royal families of Europe. URL: <http://thepeerage.com/p1810.htm#i18096>.



## Интервью



*Philip Ewell*  
*Филип Юэлл*

### **MUSIC THEORY À LA LENINGRAD: AN INTERVIEW WITH TATIANA BERSHADSKAYA**

Моя статья посвящена теоретической школе Ленинградской – Петербургской консерватории и ее создателям, замечательным музыкантам-мыслителям, композиторам, теоретикам – Борису Владимировичу Асафьеву, Юрию Николаевичу Тюлину и Христофору Степановичу Кушнарёву. Казалась бы, эти ученые работали в разных сферах музыковедения: Б. В. Асафьев – общие проблемы музыки; Ю. Н. Тюлин – гармония; Х. С. Кушнарёв – полифония. Но, тем не менее, их учения оказались внутренне настолько близкими (надеюсь, я смогу это показать), что им удалось слиться в единую школу, которой мы, теоретики сегодняшнего дня, придерживаемся и заветам которой следуем.

My article is dedicated to the theoretical school of the Leningrad–St. Petersburg Conservatory, and to this theoretical school’s founders, the wonderful musicians, composers, and theorists Boris Asafiev, Yuri Tiulin, and Christopher Kushnarev. It would seem that these scholars worked in different spheres of musicology: Asafiev on general problems in music; Tiulin on harmony; and Kushnarev on polyphony. Nevertheless, their studies turned out to be inherently so closely related (as I hope to show) that they successfully merged into a single integrated school, which we, today’s theorists, uphold, and whose legacies we follow<sup>1</sup> [7, 9].

So begins Tatiana Bershadskaya’s “Ленинградская–петербургская школа теории музыки” (The Leningrad–St. Petersburg school of music the-

---

I would like to thank Daniil Shutko for his help in setting up this interview, Maxim Krivosheyev for transcribing the audio version into Russian, and of course Bershadskaya herself, for her generosity, hospitality, and everything she has done for the field.

<sup>1</sup> All translations from Russian into English are mine unless otherwise indicated. I usually leave the Cyrillic version for quotations, terms, and titles, with English transliterations and/or translations added. When I transliterate I use the Library of Congress’s system. However, certain anglicized names—Asafiev, Bershadskaya, and Christopher, or Moscow and St. Petersburg, for example—appear throughout. I usually put the original Russian in the text, in a footnote, or in a column running side by side with my translations. However, in the interest of space, I do not include the original Russian text of the interview itself.

## *Интервью*

ory), an article that examines the nature and history of this significant branch of Russian music theory. An icon of the field, Bershadsкая was born on July 4, 1921 — when Vladimir Lenin ruled the country not yet called the Union of Soviet Socialist Republics — in Petrograd, a Russified “Petersburg,” the city that would soon change its name once again, to “Leningrad,” this time in honor of the communist revolutionary himself<sup>2</sup>. Her father, Sergei Bershadsky (1881–1942), a quite famous conductor and a composer of some repute, studied composition at the St. Petersburg conservatory with Nikolai Rimsky-Korsakov — yes, that Rimsky-Korsakov, who died in 1908<sup>3</sup>. The two schools of music theory, of Moscow and St. Petersburg, are known to any music theorist inside the former Soviet Union, but virtually unknown to those outside. In a sense, the “St. Petersburg school” is the only such school in Russia, since it arose primarily in contradistinction to the overwhelming influence of Moscow in the twentieth century. In other words, it is more common to hear St. Petersburg or Leningrad as a qualifier for music theory than it is to hear Moscow: whereas a concept from the former might be a “St. Petersburg music theory” concept, one from the latter will likely just be a “music theory” concept. They have swum against the Muscovite tide for many decades now in St. Petersburg, and it seems most everyone has made their peace with the situation. This did not stop Bershadsкая, however — with whom I sat down for an interview on February 15, 2018 — from raking Moscow and their music theorists over the coals in our discussion. She was particularly critical of Yuri

---

<sup>2</sup> In September 1991 this city once again, and one hopes for the last time, was renamed, going back to its original name, Saint Petersburg (*Санкт Петербург*). I use “Leningrad” and “St. Petersburg” interchangeably in this essay/interview.

<sup>3</sup> It is hard to judge Bershadsky’s compositions, since in the fall of 1941, at the beginning of the 900-day blockade of Leningrad by the Nazis, a bomb completely wiped out his entire archive, along with a grand piano and an Amati violin. What was more valuable, the Amati or the compositions, we will probably never know.

## *Интервью*

Kholopov (1932–2003), Moscow’s (and arguably Russia’s) most famous music theorist in the late twentieth century. And now, one could reasonably argue, Bershadskaya herself is Russia’s most famous living music theorist. Without question, she is the leading figure of the St. Petersburg school of music theory, as she studied with two — Tiulin and Kushnarev — of the three figures from the opening quotation of my essay.

Before I get to the interview I must contextualize the Moscow-Leningrad dichotomy and Bershadskaya’s role therein. The lineage of the Leningrad school can be traced directly to Boleslav Yavorsky (1877–1942) and his “theory of modal rhythm”<sup>4</sup>. This is ironic insofar as Yavorsky had very little to do with Russia’s “northern capital,” as St. Petersburg is sometimes called—he spent most of his career in Ukraine or in and around Moscow. But Yavorsky and his theories, on which Asafiev drew extensively, did not develop in a vacuum. Rather, they arose in significant part as a counterbalance to the encroaching harmonic functionalism of Hugo Riemann (1849–1919) in Russia in the early to mid-twentieth century.

Rimsky-Korsakov, with his *Учебник гармонии* (Harmony textbook, 1885: [22]), is sometimes cited as one of the originators of harmonic functionalism in Russia<sup>5</sup>. For instance, Rimsky-Korsakov explained: “The main triads of the major and minor mode—the tonic, on the first scale degree, the subdominant, on the fourth scale degree and the dominant, on the fifth scale

---

<sup>4</sup> For more on Yavorsky’s life and work in English, see: [36, 450–509 and 718–795]; [38, 2.1–2.16]; [40, 76–86]; or [41, 109–164]. For the same in Russian see: [1]; [32, 375–94]; or [34] and [33].

<sup>5</sup> In a 1950 review of a new edition of Rimsky-Korsakov’s textbook, one post-WWII Soviet author, Joseph Ryzhkin, went so far as to claim that it was a mistake to credit Riemann, a German, for functionalism and that Rimsky should be given credit for doing so [23, 108]. This view was ultimately understood as revisionist, and Riemann is generally given the same credit in Russia as elsewhere for his role in the history of harmonic functionalism. However, Bershadskaya, in our discussion, overstated Riemann’s role in Rimsky’s work—see the interview below.

## Интервью

degree—are the main basis of any harmonization, since in any tonality consisting of these three triads all notes of the scale are present”<sup>6</sup> [22, 15].

A discussion of the beginnings of harmonic functionalism in Russia is beyond the scope of my work here, but a few points are worth making. Riemann was certainly the first to use the term “function,” which he borrowed from mathematics, and his *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, from 1893, is far more important in the history of function theory than Rimsky-Korsakov’s harmony text. Still, Rimsky-Korsakov’s formulation, from eight years before Riemann’s *Vereinfachte*, is an important part of that history. Rimsky-Korsakov viewed the three triads not simply as three chords with tonic, subdominant, and dominant roots, but as representatives of families of chords that could fulfill one of the three functions, and he clearly spelled out these three families and called them “groups”: *тоническая группа* (tonic group), *субдоминантовая группа* (subdominant group), and *доминантовая группа* (dominant group) [21, 66]. Finally, in his textbook, he immediately focused on the harmonization of melodies using I–IV–V–I progressions, also a trademark of harmonic functionalism.

The first true proponent of Riemannian theory in Russia was Grigori Catoire (1861–1926) who, at the suggestion of Tchaikovsky, went to Berlin in 1885 to study piano and composition, ultimately with Otto Tiersch and Philipp Rüfer. After Catoire’s return to Russia in 1887 he studied with Rimsky-Korsakov, among others, so it was only natural that he combine his expe-

---

<sup>6</sup> «Главные трезвучия мажорного и минорного лада: тоническое — I ступени, субдоминантовое — IV ступени и доминантовое — V ступени — суть главная основа всякой гармонизации, так как в тонах, составляющих эти три трезвучия, заключаются все ступени гаммы».

## Интервью

rience in Germany with his studies under Rimsky-Korsakov.<sup>7</sup> About Catoire’s *Теоретический курс гармонии* (Theoretical course of harmony) (1924–1925), Ellon Carpenter writes: “The introduction to the theory of functional harmony in Catoire’s textbook was unique among Russian textbooks of this time. Although Catoire invented neither the idea nor the method of its presentation, his adaptation of the principles of Riemann’s theories... became a permanent part of the Soviet theory of harmony” [36, 603].

Early in Catoire’s textbook, which he used for his classes at the Moscow Conservatory, he lays out the tripartite system for chords in a diatonic system.<sup>8</sup> Catoire’s was the first Russian text to clearly label that tripartite system as “T,” “S,” and “D,” using German letters (which do not exist in Cyrillic obviously — Rimsky-Korsakov’s textbook uses only roman numerals for the three functions). Significantly, Catoire had several students at the Moscow Conservatory who would go on to write the most important and enduring harmony textbook in Soviet Russia, the *Учебник гармонии* (Harmony textbook), usually called the *Бригадный учебник* (“Brigade” textbook). Its authors — Joseph Dubovsky (1892–1969), Sergei Evseev (1894–1956), Vladimir Sokolov (1897–1950), and Igor Sposobin (1900–1954) — who all studied with Catoire, essentially created the Moscow school of music theory with this book. Believe it or not, it is still the harmony textbook (in a revised and updated form of course) widely used in the Russian Federation today. It was first published in two volumes in 1934 and 1936 as *Практический курс гармонии* (A practical course of harmony), but the second edition [14], the *Учебник гармонии*, is what remained. It is currently in its fifth edition, published in 2016.

---

<sup>7</sup> Significantly, Catoire was also influenced by the Belgian François-Auguste Gevaert and his *Traité d’harmonie théorique et pratique*, from 1905–1907.

<sup>8</sup> See, specifically, chapter 2, *Образование аккордов диатонической системой* (The formation of chords in a diatonic system) [15, 14–34].



## *Интервью*

Yuri Kholopov, the clear leader of the Moscow school until his death in 2003, studied from the brigade textbook with Igor Sposobin at the Moscow Conservatory. In many ways one could draw a direct line from that textbook to Kholopov's magnum opus, his treatise on harmony, *Гармония: теоретический курс* (Harmony: A theoretical course) [31]), which is probably the finest exemplar of the Moscow school of music theory to this day<sup>9</sup>. A final point about the Moscow school: I began my discussion with Rimsky-Korsakov, who was a Petersburger through and through. In other words, all music theory in Russia can be traced back to St. Petersburg, and not to Moscow, since the former is where all significant nineteenth-century advances took place.

The Leningrad school is, in many ways, more interesting than the Moscow school, insofar as it is more extraordinary. Do they acknowledge functional theory there? Of course, in large part through Tiulin's works. He, for one, was a proponent of Riemann, but Tiulin worked within the confines of the Leningrad school, which began, as I said, with Yavorsky. It is hard to put into words Yavorsky's influence on music theory in Russia. His ideas — many of which survive to this day—were studied in conservatories across the country. Those who studied with Yavorsky or were otherwise directly influenced by him include Arnold Al'shchvang, Boris Asafiev, Leah Averbukh, Ber-shadskaya, Nadezhda Briusova, Lev Mazel', Dmitri Melkikh, Sergei Prokofiev, Sergei Protopopov, Isaac Rabinovich, Yuri Tiulin, and Victor Tsukkerman, for example. Yavorsky also held tremendous sway over the young Dmitri Shostakovich, whom he met in Moscow in March 1925, when the composer was just 19, at Shostakovich's first concert of his own works. It was this meeting that drew Shostakovich to Yavorsky and, importantly, to Moscow. They remained

---

<sup>9</sup> Though Kholopov calls it a textbook (*учебник*) in the Preface [31, 3], the book is really a treatise (*трактат*). His *Гармония: практический курс* (Harmony: A practical course) [30] is much more a textbook than the former.

## Интервью

close until Yavorsky's death in 1942. Bobykina's *Дмитрий Шостакович: в письмах и документах* (Dmitri Shostakovich: In letters and documents), for example, contains sixty-six letters from Shostakovich to Yavorsky [13, 9–132]. The connection between Yavorsky and Shostakovich, and any potential influence that Yavorsky's theories had on Shostakovich's composition style, is a topic ripe for exploration.

With respect to Yavorsky's overall impact, writing in 1927, noted musicologist Leonid Sabaneev said: "Whether for good or for evil, all musical Russia at present is divided into "Yavorians" and "Old-Believers," with the former inclining towards aggressive action along the whole musical front. Though still insufficiently verified, the new theory [the "theory of modal rhythm"] is being introduced into institutions of music learning, its half-mystical, half-cabalistic propositions taking the place of the simple recipes of old naïve theory which possessed the advantage of not requiring obedience" [42, 210].

To a significant extent, the "Old-Believers" came to represent the Moscow school, and the "Yavorians" the Leningrad<sup>10</sup>. Yavorsky significantly enlarged the Russian musical lexicon by coining musical terms: *тяготение* ("gravitation"), *сопряжение* ("conjunction"), *предыкт* ("retransition"), and *переменный* and *увеличенный* ("mutable" and "augmented") modes, for example. Yavorsky also introduced *интонация* ("intonatsiia" or, translated, "intonation"), a term Boris Asafiev would essentially stake his reputation on in his two-volume *Музыкальная форма как процесс* (Musical form as process), the second volume of which bears the title *Интонация* [2]<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> "Old-Believers" (*старообрядцы*) are Eastern Orthodox Christians who do not adhere to certain mid-seventeenth-century liturgical reforms, so there is a bit of irony in Sabaneev's comments here.

<sup>11</sup> For an English translation of *Музыкальная форма как процесс* see Tull 1977.

## Интервью

Yavorsky made a big impression on Asafiev (1884–1949), the so-called “father of Soviet musicology”, when they met. On May 3, 1915, Asafiev wrote to Vladimir Derzhanovsky:

Сегодня познакомился с Яворским: это буквально неисчерпаемо интересный человек. Его слушать — одна радость... В его методе я обрел то, что так давно искал, — прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках, а сам не в силах был создать единую основу.

Today I met Yavorsky: this is literally an inexhaustibly interesting person. To listen to him is pure joy... In his method I have found that which I have long sought—a substantial scientific foundation for music theory, because I have been completely unsatisfied with that which the conservatory and textbooks have given me, nor do I myself have the strength to create a uniform basis for such a theory [34, 296–297].

Asafiev would go on to be, arguably, the most important Soviet musicologist in the twentieth century and, as Bershadskaya states, the founder of the Leningrad school of music theory<sup>12</sup>. Asafiev was clearly inspired by Yavorsky, while at the same time he took a hard line against the intruding harmonic functionalism represented by Riemann and his proponents in Russia:

Из теоретиков глубокий анализ “тритонности” и раскрытие значения этой интонационной сферы в современной музыке дал русский музыкант-мыслитель Б.Л. Яворский.

Наоборот, рабски подчинившая себе умы многих теоретиков римановская система «функциональной гармонии» закрепощает слух и сознание композиторов своей консервативной механической «предустановленностью». Эта система является печальным наследием так называемого «генерал-баса», цифрованного баса, т.е. учения о гармонии, рождавшегося из практики органного и клавирного сопровождения, своего рода аккомпаниаторства.

---

<sup>12</sup> As the reader is probably aware, a music theorist in Russia is, first and foremost, a musicologist (*музыковед*), as is the case in most European countries, which is to say that theory is a subfield of musicology in Russia.

## Интервью

Among theorists it was the Russian musician-thinker Boleslav Yavorsky who undertook a deep analysis of “tritonality” and discovered the meaning of its intonational purview in contemporary music.

On the other hand, Riemann’s system of “functional harmony,” which has slavishly subordinated the minds of many theorists, subjugates the composer’s hearing and consciousness with its conservative, mechanical “predetermination.” This system is the sad legacy of the so-called “general bass,” figured bass, i.e., the teaching of harmony born of the practice of organ and piano accompaniment, some kind of “accompaniment school.” [2, 243–244].

This quotation reveals the genesis of the Leningrad school of music theory. Asafiev goes on to further rebuke Riemann and his denial of the “physiological” and “intonational” aspect of music (245–246). As is well known, Asafiev continued Yavorsky’s legacy of “intonatsiia,” which moved away from a scientific acoustical view of music to one based on the human experience, music psychology and cognition, and musical emotions<sup>13</sup>. Intonatsiia is extremely difficult to define—you can read Bershadsкая’s definition below when I asked her—so I will not get into its intricacies, which I myself only half understand. There is even a famous joke in Russia about Asafiev and intonatsiia worth recounting: Two musicologists were talking at Asafiev’s funeral. One says to the other, “it’s a shame about Boris Vladimirovich,” to which the other replies, “yes...it’s also a shame he never explained what he meant by ‘intonatsiia’”!

This is worth recounting because, as Yuri Kholopov once told me, the joke was invented by Igor Sposobin. So already in the early 1950s — Sposobin died in 1954 — the Moscow school was ribbing the Leningrad school. Nevertheless, with Asafiev’s work a new music theory was born, one that was uniquely Soviet and, in an abstract sense at least, uniquely Russian.

---

<sup>13</sup> Sergei Protopopov’s *Элементы строения музыкальной речи* (Elements of the structure of musical speech), which he cowrote with Yavorsky, features an entire chapter on *интонация* [20, 117–155], which is likely where Asafiev drew inspiration for the second volume of *Музыкальная форма как процесс*, published fourteen years thereafter.

## *Интервью*

This brings up a final point about the Leningrad school's origins: it can also be linked to pressure on musicologists from the Soviet government to create a Marxist musical science devoid of Germanic underpinnings. On February 5, 1930, Soviet People's Commissar Anatoly Lunacharsky convened a conference on Yavorsky's Theory of Modal Rhythm. It was as if modal rhythm was put on trial by the Soviet government. The write-up in *Пролетарский музыкант* (Proletarian musician) states the aim of the conference clearly:

Главным вопросом, занявшим внимание конференции по теории ладового ритма в течение почти трех дней, был вопрос о том, насколько эта теория в основных своих предпосылках соответствует принципам диалектического материализма и может ли она явиться исходным моментом для марксистской науки о музыке.

The main question of the conference on the theory of modal rhythm, which took place over the course of almost three days, was to what extent this theory, within its fundamental premises, corresponds to the principles of dialectical materialism and whether it can be a starting point for a Marxist musical science. [16, 6].

So this was a serious matter indeed. Yavorsky opened and closed the conference, giving speeches of three to four hours each. Many — former students for instance, such as Al'shchvang, Averbukh, Briusova, Protopopov, Rabinovich, and Tsukkerman — spoke in favor of Yavorsky's theory. However, Nikolai Garbuzov attacked modal rhythm on an acoustical basis, and Mikhail Ivanov-Boretsky attacked it on a historical basis, stating that there was nothing new about tritone resolution (which was at the basis of the theory). Ivanov-Boretsky then linked Yavorsky's theory to "impressionism" and, with it, "bourgeois" ideals, which were of course antithetical to Marxism [16, 7]. Ultimately, Lunacharsky, who seems to have been a lifelong friend to Yavorsky, weighed in on Yavorsky's side:

Я не решился бы сказать, что теория ладового ритма есть марксистская теория в музыке, но я твердо убежден, что это есть теория, наиболее родственная марксизму и, вероятно, развитие марксистско-

## Интервью

го музыковедения будет идти [sic] именно по линии дальнейшего развития теории ладового ритма и дальнейшего проникновения ее началами диалектического материализма.

Though I would not call the theory of modal rhythm a Marxist theory of music, I am firmly convinced that it is the theory most closely related to Marxism. Likely, the development of Marxist musicology will move precisely along the lines of the further development of the theory of modal rhythm and the further adoption of dialectical materialism to its principles. [19, 13].

To be blunt, Yavorsky was a Slav — read here, not German — which likely made it easier to promote his novel ideas. As with all things Soviet, however, the pendulum soon swung to the other side and Yavorsky, by the mid 1930s, was out of favor. This did not stop others, primarily Asafiev, from taking up Yavorsky’s mantle and forming new related ideas.

Bershadskaya’s two teachers, Kushnarev (1890–1960) and Tiulin (1893–1978), are an important link between Asafiev and the present-day Leningrad school. The former, whose large portrait hangs in Bershadskaya’s living room, did not publish much, but what little he did publish addressed two topics: polyphony and Armenian monody (see Kushnarev 1971 and 1958, respectively). Bershadskaya often refers to “monody” in her writings, as she did in our discussion, which is a direct result of her studies with Kushnarev. Tiulin was far more prolific than Kushnarev and had a larger impact on the course of Soviet music theory. I have listed his main books in my bibliography, which I encourage the reader to examine. His career began with his *Учение о гармонии* (Study of harmony) [27]. Late in life he wrote a fascinating book called *Строение музыкальной речи* (The structure of musical speech) — the same title as Yavorsky’s 1908 monograph [35] — which gives Tiulin’s unique views on musical form, among other things. His *Учебник гармонии* (Harmony textbook), which he cowrote with Nikolai Privano [29],

## Интервью

represents Leningrad’s answer to the much more famous Muscovite brigade textbook. Tiulin and Privano’s textbook has a Riemannian angle — T, D, and S, are used prominently early on—but it is much more muted when compared to the brigade textbook. Strikingly, Tiulin and Privano’s harmonic analyses of excerpts are done entirely with roman numerals and not with the three Riemannian descriptors as they are in the brigade textbook, which shows the authors’ penchant for *Stufentheorie* over *Funktionstheorie*<sup>14</sup>. Tiulin’s ultimate achievement was to bring the Leningrad school into the mainstream so that they could continue the traditions of Yavorsky and Asafiev.

Bershadskaya continues this tradition to the present day. In her article on the Leningrad school she goes into detail about the underpinnings of “western” theory, and suggests that this is in line with the Moscow school to a large extent. She often mentions the “acoustical” basis for this line of thinking, and how the “human” element is left out. Though she mentions only Hindemith by name (in passing) in this part of the article, one thinks immediately of Heinrich Helmholtz, Heinrich Hertz, and Riemann as well. In short, western theory, and the Moscow school with it, has “ignored” the “psychological” and “human” element of sound and music. The following quotation sums up her beliefs about how the Leningrad school differs:

Наша школа исходит из принципиально других позиций. Первая позиция – музыка и человек, музыка и человеческое мышление, музыка и человеческий интеллект, его психология, законы восприятия. И своей задачей наша теория ставит не установление связей с акустикой, что, в общем, очевидно и не нуждается в подтверждениях, а раскрытие тайны того, как акустические явления, то есть явления материальной природы, становятся искусством, становятся средством выражения душевных переживаний человека, становятся *музыкой*. В этом мне видится принципиальное отличие нашей российской (и я бы сказала, прежде всего, *ленинградской*) концепции, сохраняющей свое значение до сих пор.

---

<sup>14</sup> Notably, there is no Schenkerian slant whatsoever in either textbook.

## Интервью

Our school comes from principally different positions [from those in the West]. The first position is that of music and the *human being*, music and human thought, music and human intellect, its psychology, the laws of perception. And the goal of our theory is not to establish connections with acoustics, which generally is clear and not in need of confirmation but, rather, to discover the secret of how acoustical phenomena — that is, phenomena of the material world—become art, become a means of expressing the internal experiences of the human being, become *music*. Herein lies the principal distinction of our Russian (and, I would say, first and foremost, *Leningrad*) conception, which has preserved its significance to this day [7, 10]; [italics original].

I have included Bershadskaya's main books in my bibliography. Her non-pedagogical output spans from *Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни* (Fundamental compositional rules in multi-voiced Russian folk-peasant songs) [9], a rewrite of her 1954 dissertation, to *В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки* (In modes with harmony, in harmony with modes: Essays) [3]. Her main theoretical work, however, is *Лекции по гармонии* (Lectures on harmony, [6]). In the same fashion that one could draw a direct line between the brigade textbook and Kholopov's *Гармония*, one could draw that same line from Tiulin's *Учение* to her *Лекции*. Among many awards, her most famous is that of "Distinguished Artist of the Russian Federation." She is currently working on a book on musical methodology for music school teachers.

In the interview that follows I worked chronologically, roughly, using the first 45 minutes to ask historical questions, largely outside of music, and the second 45 minutes to focus on music and music theory. Her stories of life in the early Soviet Union, and of living through the 900-day Nazi blockade of Leningrad during WWII, are at once fascinating and chilling. Her apartment, in which we met, is something of a Soviet time capsule — she has lived there since 1924 — with memorabilia from many decades of life and music making.



## *Интервью*

In this introductory essay I have likely raised as many questions as I have answered. A logical next step would be to examine the issues in more depth. For instance, what is the history of harmonic functionalism in Russia? What are the similarities and differences among the four key harmony texts—by the brigade, Kholopov, Tiulin, and Bershadskaya — which I cited above? What are some specific examples of concepts, not just “intonatsiia” but others as well, from the Leningrad school, and how does one use them in musical analysis? How does intonatsiia differ from voice leading (a topic we discussed in the interview)? And to what extent did Soviet pressure shape music theory in the twentieth century? Another fascinating theme, which I have not yet mentioned directly, would be the role that women played in the history of Russian music theory. If Bershadskaya is not currently the most famous music theorist in Russia, then that honor would likely fall to Yuri Kholopov’s sister, Valentina Kholopova, who is 83. But the topic of women music theorists in Russia begins long before these two figures. For example, Leah Averbukh, Nadezhda Briusova, Ekaterina Maltseva, Sofia Beliaeva-Eksempliarskaiia, Maria Medvedeva, and Anna Charnova were all active in the late-nineteenth and early-twentieth centuries and made important contributions to music theory. Beliaeva-Eksempliarskaiia coauthored, with Yavorsky, a fascinating monograph on music cognition, *Восприятие ладовых мелодических построений* (The perception of modal melodic structures), in 1926. Charnova actually went to Germany to study with Riemann, and published two articles on him and his theories, in 1897 and 1898, after her return to Russia [36, 358n5]. And currently, there are more women than men in music theory in Russia [37]. My essay is just an introduction to all of these issues, in which Bershadskaya has played a central role for the better part of a century. Here is the interview, condensed and edited for content, which I translated from the

## *Интервью*

original Russian. Occasionally I add Russian words (in italics) or other editorial commentary (in roman type) in square brackets, or footnotes, for clarity's sake.

### **INTERVIEW WITH TATIANA BERSHADSKAYA**

**P. E: 1. I read that your father studied with Rimsky-Korsakov at the conservatory. What did he say about his studies with him?**

T. B: I only recently realized why he spoke so little with me about the conservatory. I remembered one phrase he said which, at the time, didn't really register. In the old building of the conservatory, as you entered, there were two large marble memorial plaques on which they etched the names of famous graduates. The list began with Tchaikovsky. In 1908, the year of Rimsky-Korsakov's death, they etched Maximilian Steinberg. And suddenly my dad said to me, "do you know that I was to have been on that plaque?" But it was the year of Rimsky-Korsakov's death, and in place of my father they etched Steinberg's name, since he was Rimsky-Korsakov's son-in-law. You know, I just remembered this phrase by chance and it suddenly all made sense to me. It seems he had some kind of bitterness or resentment.

**2. So he didn't say much about those times?**

Yes, he didn't say much about his conservatory days.

**3. That's too bad, since he surely knew Stravinsky, who also studied with Rimsky-Korsakov at the same time.**

We never discussed Stravinsky at all for some reason. My dad was more from the classical school.

## *Интервью*

**4. When we met last November you said that you were a “non-partisan” [беспартийный] Bolshevik. What did you mean by that?**

I’m happy to answer that, but I’d like to say a couple more things about my dad. He finished the conservatory not only as a composer, but also as a violinist, violist, and conductor. Practically speaking, he worked principally as a conductor, and his work as a composer was manifested more in orchestration and arranging. After I was born he no longer really wrote music.

**5. Where did he work?**

The last place he worked was the Regional Operetta of Leningrad. He was therefore always on business trips. We rarely saw him at home.

**6. Which compositions did he like to conduct?**

All operettas really. He had no symphonic practice or experience, so he didn’t know the symphonic literature. He orchestrated a lot. He often conducted Nikolai Strelnikov’s operettas. And I think, to this day, they are performed in his orchestrations. This was his work.

**7. And now about you being a non-partisan Bolshevik.**

This was a label for people who, with all their heart, were supportive of the direction of our country and government, but who did not join the communist party.

## *Интервью*

### **8. You were never a member of the communist party?**

Not only was I never a member of the party, I was not a Pioneer, which was strange for my age<sup>15</sup>. I was not a Komsomol<sup>16</sup>. Why was this so? The thing is, my family, in which I grew up and held so dear to my heart, was a family of “low-level dissidents,” as one might say now.

### **9. You have some noble bloodlines I’ve read.**

My grandfather had a noble estate himself, but this is not an old bloodline. But my family members were all monarchists. My grandmother suffered the 1917 revolution with unbelievably great pain. She kept a portrait of the Tsarevich for a long time, until 1937, when it became dangerous to have such things. She needed to get rid of it then. It was such an internal rejection for my family, what was going on in the country, but it became customary. And my mother was very religious. All my family was religious except for my father, who said about himself, “I’m a militant atheist.” And he said that his initials, S. V. B., stood for the “Union of militant atheists.” But he never objected to religion at home. I’ve had religious icons hanging in my home ever since. And you know, this is what has sustained me. I was also raised in the Christian faith and I’m still devoted to it. And therefore they didn’t allow me to become a Pioneer, nor did I want to.

### **10. You mentioned 1937. Were you living in this apartment?**

I’ve lived my whole life in this apartment, since I was three.

---

<sup>15</sup> The “Vladimir Lenin All-Union Pioneer Organization,” which existed from 1922 to 1991, was something of a mandatory boy/girl scout organization meant to indoctrinate children with communist ideals.

<sup>16</sup> The “All-Union Leninist Young Communist League,” or the “Komsomol,” was the next step in the communist indoctrination of youth, for teenagers.

## *Интервью*

### **11. They say the Great Terror was truly horrible<sup>17</sup>.**

It was horrible. My mom always worked. By education she was a French language teacher but, because she had problems with her legs, she couldn't work as a teacher and, instead, worked her whole life as a bookkeeper. As such, she rose through the ranks and ultimately was the senior accountant at some state bank. I don't remember which one exactly—I was still young—but she was working there. And on a form that she filled out...we all had to fill out very detailed forms all the time, answering “who's your father” and “who's your mother.” All relatives. And my mother wrote that her father was a private nobleman [*личный дворянин*]. This was my grandfather. He inherited a private noble estate, and my mother wrote this on a form.

### **12. And this was dangerous?**

It became dangerous. Our building superintendent — who was attracted to my mom... she was very beautiful and generally wonderful — said to her, “you know, Nina Grigorevna, I shouldn't tell you this, but they're coming soon to search your house.”

### **13. My God!**

This is how we lived. We burned a lot of stuff. Not only the portrait of the Tsarevich, but many books that were forbidden at that time. I remember burning a book of poetry by Igor Severyanin. In short, we burned and burned and burned. The search of our apartment never came, but my mother was fired from all jobs, in particular, as a bookkeeper. And she couldn't get hired

---

<sup>17</sup> The “Great Terror” [*Большой террор*] was a period of communist party purges in Stalinist Russia from 1936 to 1938. It is estimated that roughly 500,000 people died at the hands of Stalin's government.

## *Интервью*

anywhere. And then my mom — she was a very decisive woman and generally fabulous — wrote a long letter to Mikhail Kalinin<sup>18</sup>.

### **14. And he responded?**

Yes, can you imagine, he responded. And they gave her her job back. I myself went with her to Smolny for the answer. I wasn't able to go with her in the building, and I waited a long time for her outside, but they gave her Kalinin's answer with the demand that she be reinstated to all of her jobs. So things like this also happened. This was 1937.

### **15. You said that your mother was religious and your father an atheist. I've read that Rimsky-Korsakov was also an atheist. Perhaps your father learned that from Rimsky?**

Possibly, but I'm not sure that Rimsky-Korsakov was really an atheist. He was, so to speak, a pagan. Or he was more clearly a pantheist. Nevertheless, my mom and dad got married in a church despite the fact that he was a non-believer. And for a long time I had their wedding candle sticks, and her bridal veil, and some Brusselian lacework, which I was able to exchange for butter in 1943.

### **16. In one of your previous interviews I read how you said, “I lived a double life, hiding my sympathies for the Pioneers at home and, at school, the fact that I would attend services at St. Nicholas Cathedral.”**

Absolutely true, a double life.

---

<sup>18</sup> Kalinin was the head of state for the Russian Republic of the Soviet Union, and a member of the Soviet Politburo. The Russian city Kaliningrad, formerly Königsberg, is named after him.

## *Интервью*

### **17. How long did that last?**

Psychologically it was very difficult. It lasted until the war. Because during the war my entire family died. St. Nicholas Cathedral never left my life, strictly speaking, and it would still be in my life were I able to get there now. Back then, such activity was severely persecuted. Pavel Serebriakov, the rector of the conservatory at that time, was very strict in monitoring his staff, making sure that no one was religious. For a long time I had to hide such things at work. But you know, religion is such an intimate thing that it never really influenced my work or my social life. Psychologically, especially during my school years, it was difficult for me. But still, one thing did not affect the other. It was simply another side of my life, which did not affect work or anything else. But in my heart of hearts I always identified with my country, my Soviet Union. I painfully lived through its demise and I still can't completely come to terms with the fact that it's gone. I simply want to add that this phrase, "non-partisan Bolshevik," at that time was a certain social status — there were such people who were outside of the communist party.

### **18. Were you invited to become a member of the party?**

Endlessly. I remember one discussion with the secretary of our party organization, Iudovin, who said, "Tatiana Sergeevna, please join the party. We so need decent people like you."

### **19. And how did you answer?**

I said that I'm not worthy. That was always my answer.

**20. That was a very wise answer. About the blockade. My mother was Norwegian, and she lived through the Nazi occupation**

## *Интервью*

**of Norway. I remember one interesting story my mom liked to tell about how, once, someone gave her and her friend a rutabaga. And they fried it in fish oil, and it was one of the best meals of her life.**

I understand her like no one else can.

**21. And so my question. Do you have any stories of a similar meal during the 900-day blockade of Leningrad by the Nazis?**

You know, I don't remember that the word "meal" even existed for us, as such. There was simply no such thing as a meal. But not for all 900 days. There were different days. The most horrific from the point of view of starvation, unthinkable starvation, that was the winter of 1941–1942, because in 1943 there began to appear certain products, and I began working at the kindergarten and there the concept "meal" existed. There they had kasha, with no meat. This was 1943. It was a bit better.

**22. You must have thought about death during the blockade?**

I didn't think about death. You know, all my family, except my old aunt, died. But I myself... it was some kind of internal conviction, but I felt that I would survive. I don't know what to call it, but I saw for myself a post-war life. It was always on the horizon. And I think that it was like this not only for me. But for my mom it was different. From the very beginning she said, "we're all going to die." This was at the very beginning of the war, before there was even starvation. But I didn't share this feeling. I don't know, I just didn't think about it. When you ask me about it now I can tell you that I always had a sense of what will be after the war. Yet I saw death all around me. I still see visions of a headless body at the corner of Voznesensky Prospect and Isaakiyevsky Square. I was coming home from the conservatory and the bombard-



## *Интервью*

ment started. It was artillery fire and I hid. And as I emerged onto Voznesensky and began to turn to Isaakievsky Square, right there at the Mariinsky Palace a person without a head was lying there. I still see that image. Then on Maksimilianovsky Alley, near the gates that lead to Maksimilianovsky hospital, the corpses of a man and boy were lying there, for about two weeks. I saw them on my way to the conservatory. They had frozen. It was 40 degrees below zero Celsius. I didn't go to the conservatory every day, because of personnel mobilization rules on our team. But every time I did go for about two weeks those corpses were still there.

### **23. Were there any Germans in the city limits?**

No, none.

### **24. I understand that the blockade was around the city.**

Around the city, not that close. Around Pulkovo, near the airport. They would fire artillery from Pulkovo. November 6, 1941, I remember like today. I was on duty at the conservatory on the anti-aircraft defense team. They didn't allow us to go home, so we lived there for a while. They let us go out once every several days to wash up, when the water was still running, which soon ended. And then we returned and were on duty 24 hours a day. I remember November 6 because November 7 is Victory Day of the November communist revolution. There's a famous parade, which they still show on television. And on the eve of November 6 we were building barricades near the Gorky House of Culture. This is near the Narvsky Gates, downtown. And right over us, I remember it just like now, shells from the German artillery started flying, from Pulkovo to Vasilevsky Island. Then we arrived at the conservatory, and I was on duty in the rector's office. That's where I slept. And I remember the

## *Интервью*

solemn meeting of the Politburo on November 6, which they broadcast on the radio since there were not yet any televisions. Levinthan told us of how the Germans had been stopped in Moscow. This was the first time that they had been stopped. The next morning was the parade.

**25. In Norway it was horrible for my mom, but for the Germans and Hitler, Scandinavians were closely related, so Norwegians were not treated so awfully. Not so with Slavs. What the Germans did here was atrocious. What can you say about how you view the German people, then and now?**

It's a completely distinct treatment between the concept "German" as a nationality and "German" as an enemy, a fascist. I love German culture, music, and literature, as I always have. I grew up on Beethoven and Schubert. Here's my portrait of Beethoven [she points to the portrait on the wall], my most favorite composer. Musorgsky is right next to him. But I love Beethoven more than Musorgsky, for sure.

**26. Well he wrote quite a bit more music.**

True. But at any rate, I'm absolutely not a nationalist. I have no fascist underpinnings one way or the other. And therefore for me the concepts "enemy" and "German," even if we are speaking of "Germans," it was always just a word, not an essence. We always had many German friends. I grew up surrounded by German families. I began my education at a private German school. This school was founded by the Wissendorfs. My family was quite afraid of Soviet influence. After all, this was the 1920s. It was all new, and they were scared of the Soviets. Therefore when my cousin, who also grew up in this apartment, and I turned seven, they didn't put us in Soviet schools but,

## *Интервью*

rather, a private German school. My grandmother and I would travel to Vasilevsky Island to this school. It's not close. We would walk right over the Neva river in winter when it was frozen. The Wissendorfs lived in a very famous German house, near St. Catherine's Cathedral if I'm not mistaken, at the corner of the First Line and Grand Prospect. Their private school, which was in a different building, was closed down, so they opened up the new German school in their big apartment. We studied in that German school two years, and then they closed it. And then we had to go to a different school, this time Soviet. I loved my Soviet school with all my heart and I still love it to this day. I wouldn't have traded it for the world. I think we got an outstanding education. We had wonderful teachers.

**27. I remember telling you that my father was a communist.**

Wonderful!

**28. He, like you, suffered when the Soviet Union ended.**

Yes, I suffered, and still suffer.

**29. For my dad it was a real catastrophe, but I'm not so interested in asking you what was good about communism, since I knew that from my father. I would like to ask you...**

What was bad?

**30. Yes, think about that. Of course you know what people say generally, but in your opinion, what was bad about communism?**

## ***Интервью***

In terms of what was bad I would say, as I now understand it, there was some manifestation of historical laws. You see, communist ideas, these are the same as those from evangelical Christianity. And as with any such ideas they are beautiful as ideas, but as soon as real people begin to realize them in practice, then those same people, as earthly beings, begin to ruin those ideas. In my consideration, the impossibility to put into action these ideas as they were meant to be—ideal—doomed the system to failure. Because not all people, especially those striving for advancement, were capable of preserving the realization of these ideas in life. This is my conviction. So it's not so much that there was something bad, but that's how it all appeared. Also, there was a certain inflexibility in the realization of ideas, a demand for like-mindedness [*единомыслие*] in some sense. This was bad about communism, of course. And in essence? In my opinion there was nothing bad about communism.

**31. Let's return to music and the Leningrad school of music theory. Asafiev, Tiulin, Kushnarev — your teachers. Let's start with Moscow in opposition to Leningrad. What exactly is the “Moscow school” of music theory in your opinion?**

I have a lot of problems with it. The thing is, in my opinion we must first define the “Russian school” in contrast to the western-European school of music theory, insofar as I understand that school. Because, practically speaking, I know more about what went on in the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries. The most recent new works from the West I simply don't know. But I can say that our Russian music-theory school—on the whole Moscow and St. Petersburg, since there really are no more, only those two — is distinguished by our search for the moment of human perception [*момент человеческого восприятия*].

## *Интервью*

### **32. And the Moscow school as well?**

Yes, Moscow as well. It essentially started there. The first person who conducted this search was Yavorsky. He was the first to say that a mode [лад] is gravitation [тяготение]. And what does gravitation mean? There's no "weight" in music. So this is an analysis of our perception. The moment of our psychological, human evaluation [оценка]. That is, we speak of mode as a manifestation of the human perception of that which sounds.

### **33. OK, but is this the entire Russian school of music theory?**

Yes, the entire Russian school.

### **34. Well then what exactly is the Moscow school?**

The Moscow school came later. And the Petersburg school came with Asafiev, Tiulin, and Kushnarev.

### **35. And Bershadskaya!**

Bershadskaya is just their successor. They were the founders. These were people with university degrees, all three. Tiulin finished both the mathematical and law faculties. Asafiev finished the history faculty, I think, but I can't remember precisely<sup>19</sup>. But what exactly does a university education mean? It's an education that always demanded a logical thought process. The Moscow school was founded by people who graduated Church-Slavonic schools, seminaries. That is, Moscow was of a more emotional-sensuous bent, but with us, we had strict logic. The first thing that Yuri Tiulin demanded of us in our discussions was that we had no errors in formal logic. That which

---

<sup>19</sup> Asafiev finished the history faculty of St. Petersburg University in 1908.

## *Интервью*

the Moscow school doesn't really demand. The Moscow school is more metaphorical.

**36. The first name that comes to my mind with the Moscow school is Igor Sposobin, right?**

Yes, if you like, he was among the very first.

**37. And also Grigori Catoire, who also promoted Riemann. This was very important to them.**

Here in Russia Rimsky-Korsakov emanated from Riemann. Rimsky's textbook is essentially Riemannian<sup>20</sup>. By the way Tiulin also relied quite a bit on Riemann. Riemann is at the basis of our school. You see, the entire school is essentially European insofar as it rests on the study, first and foremost, of the rules of the major-minor system. And because of the recognition of this system as a single inviolable system, this sometimes hinders the possibility of seeing different systems. Why, for example, does the western system differ so markedly from eastern systems? After all, eastern systems are also systems. But our western education, at least in part, does not allow for the consideration of other systems. If you recall the Moscow, even the European school of the nineteenth and twentieth centuries, what did they teach? They taught how to form the major-minor system. The same as Riemann. They simply didn't allow for other schools of thought. If you'll allow, this began, first and foremost, with the Leningrad school. Thanks to Kushnarev, we began to

---

<sup>20</sup> Here Bershadskaya is mistaken. It is entirely likely that Rimsky-Korsakov consulted not a single source from Riemann in writing his textbook in the fall of 1884. Riemann's *Vereinfachte Harmonielehre* only appeared in 1893, and Riemann's earlier works would have been of little interest to Rimsky, if even available. Rimsky was far more influenced by the works of Heinrich Bellermand, Luigi Cherubini, Anatoly Liadov, and Tchaikovsky (see: [36, 309–325], and [39, 208–242]).

## *Интервью*

acknowledge that there exist other regulated systems outside of major and minor.

### **38. Here you're speaking of his work with Armenian monody?**

Exactly. Everyone knows that monody exists. Abroad and in Moscow, everyone knows. But somehow monody is not considered to be of equal value to the major-minor system. And, at the basis of all teachings, the chord is given as a unit. They search for the chord in systems where it simply doesn't act as such. Right up to Shostakovich, even. Take, for instance, Alexander Dolzhansky, who wrote about Shostakovich's early works. He immediately pulls everything in the direction of chords. This is the tendency to see music, first and foremost, as a succession of chords. Whether we judge its content or whether we judge what we call a "mode," ultimately we are always looking for the chord. Not understanding that there is another line, the horizontal. Thus the presentation into the system of different types of thinking, this is the hallmark of the Leningrad school. In Moscow they speak of "monodic things" but they miss the point. For example, Yuri Kholopov. As my teacher Yuri Tiu-  
lin said about Yuri Kholopov, "Kholopov has read so much that he can't even digest it." Kholopov's assertions are a complete mishmash [каша].

### **39. Are you speaking now of Kholopov's textbooks on harmony?**

His harmony textbooks, and his other works. His last work, *Music-Theoretical Systems* [see: [32]], is a total mess. Did I give you the little book I wrote not long ago?

## *Интервью*

### **40. *Harmony in Modes?***

Yes. In that book I have a rather clear criticism of what Kholopov does in his books. He lacks logic, and he doesn't follow the rules of formal logic. One definition does not follow another. For example, he says that, "a mode is a pitch-system of music" [*лад – это звуковысотная система музыки*]. "Harmony" is a pitch system of music, but not "mode."

### **41. *Were you acquainted with Kholopov?***

TB: Of course, he came up to St. Petersburg. He came to visit me here in my apartment. But the Moscow school is a real mess [*кавардак*]. Kholopov introduced a great confusion [*сумятица*] having excluded the concept of harmony as a material structure. He confused harmony with mode. This is his problem. They are different things.

### **42. *Does the Moscow school rely too heavily on German theorists, like Riemann, and the German school of theory?***

No. There have been no Germans in the Moscow school for quite some time. No Riemann. If we are talking about the major-minor system, then of course Riemann, but if about later developments, then no.

### **43. *I know that Asafiev really liked Yavorsky and didn't like Riemann.***

Well, Asafiev overstated that. Because Riemann conforms to the major-minor system. Generally, I have my own conception with respect to the positions from which we must approach musical systems. I consider a musical system to be a phenomenon that develops historically. And no system can pretend to be absolutely universal. That's the stranglehold [*засилье*] of the



## *Интервью*

major-minor system in the minds and, in part, the practice of European music and musicians. If we look at European music from, say, the end of the sixteenth century, then one could say that the major-minor system continues to be in effect. Because if we were to take film music or popular music, which is all current and exists as actual intoned music [*интонируемая музыка*], then that music is significantly more common than that of Schoenberg or others like him, if we speak generally about major-minor music. Is this by chance? No, it's not by chance but, rather, it happens because the laws of the major-minor system, like no others, were placed at the basis of the properties of the very material of the music. That is, the properties of sound, the acoustic materials. So they mixed together Riemann's ideas with ideas of others, etc. As we were taught, this is the Hegelian triad. his note negates this note as tonic, and this note reestablishes it. Which is to say thesis, antithesis, and a new whole [i.e., synthesis]. Take this note for example [Bershadskaya plays a repeated G#4 on the piano]. It certainly sounds like a tonic after a while. But if I put it in context [she plays it now as m. 5–6 of Beethoven's *Moonlight Sonata*] it sounds different. These are the rules of the major-minor system, which even Rameau showed us. And ultimately Riemann built a system on this, and it's not going anywhere. But other nearby systems also exist. And this acknowledgement of other systems, with their own sets of laws, is what is gained by the logic of our Leningrad school of music theory. And, if you like, this is a generalization, because I had two teachers, Tiulin and Kushnarev and, to a certain extent, Asafiev. And, if I can say so, I've tried to generalize their thoughts. I came up with the concept of the "distinct unit of a musical system" [*разная единица системы в музыке*]. After all, any system has its own unit. Suppose I say, "the road from St. Petersburg to Moscow is some 600 kilometers." I'm not going to say that it's 600 square kilometers. No. Linear distanc-

## ***Интервью***

es are so measured, correct? And about the square meterage of a room I'm not going to speak about simple linear meters, I'm going to speak about square meters. It's exactly like that with a musical system. There are distinct units of motion, of thought. Perhaps it's a chord, or perhaps a separate note. It's important not to confuse these two concepts. One can't gauge peasant folksongs with chords. The Ukrainian folksong "Shedrik, Shedrik" [*Ber-shadskaya plays this song on the piano*]. Here's every note, and here's the tonic. There are no chords. And it's wrong to analyze such things with chords. Just as it's wrong to analyze using only single notes that which happens in the music of Beethoven or Wagner. So this is the juxtaposition of distinct units, which I have not seen in any other theoretical school.

### **44. Only in St. Petersburg.**

Yes, only in St. Petersburg. Of course people speak about chords and tones. But to contrast them as two distinct systems of thought, you can't find that anywhere else. And that's how it begins. Someone plays Shostakovich and they find chords where there are none.

### **45. Now the most difficult question, what's the definition of intonatsiia?**

Sometimes it's understood too simplistically. That is, they say that intonatsiia is, say, melody. Melody is intonatsiia. And then that becomes all of intonatsiia. That is, they essentially equate the concept of "intonatsiia" with "motive." But Asafiev spoke of something completely different. And I think I've given a definition that's closer to the essence of what Asafiev had in mind. I said that intonatsiia is "the pitch result of the overwhelming demand of the human being to express its emotional state with the voice" [*звучковой*

## Интервью

результат неодолимой потребности человека голосом выразить свое душевное состояние].

**46. Because before Asafiev it was a lot simpler—intonatsiia came from Yavorsky.**

And Yavorsky, perhaps unwittingly, already had that in mind.

**47. PE: I've worked with a Yavorskian analysis of Chopin. It's an intonational analysis. It maps the horizontal position of all notes in the Chopin prelude. It shows how they are "intoned," horizontally speaking, do I have that right?**

Yes, horizontally.

**48. So it's very similar to voice leading [голосоведение], but it's not voice leading.**

No it's not voice leading.

**49. Voice leading is more mechanical?**

Voice leading can happen between structures that are, internally, not even connected to each other. For example, if speaking in your terms, here's one motive, and here's another [*Bershadskaya plays the first two bars of Mozart's A major Piano Sonata, KV 331*]. And between them you have voice leading. But the intonatsiia is divided completely differently. With respect to intonatsiia, there are two<sup>21</sup>. And there is also voice leading between them. That is, to reduce intonatsiia to voice leading is incorrect. Intonatsiia is that

---

<sup>21</sup> It was, and still is, unclear to me how these two intonatsiia differ from the idea of two motives in those first two bars of Mozart KV 331.

## ***Интервью***

which stands above the absolutely material structure. I'm currently writing an article on methodology for music school teachers. And there I begin one of the sections by asking what music is. It's an art and, as any art, it's a product of human spiritual activity, but any art also has its material side. Because the spiritual that we have in art can only be transferred through the material side. Beginning with such a phenomenon as our language and speech, because language is also spiritual, but it expresses itself in the material word. Painting is a spiritual art, but it is expressed through material. Paints, drawings. Music, of course, is a spiritual art, but it expresses itself through material, through notes. Anything spiritual can be perceived only through material.

### **50. You said that all music is tonal, correct?**

Yes, of course. And I consider tonality to be a category of pitch.

### **51. Of pitch?**

Yes, there must be pitches. Quite recently, this past June, I published a new article, "The Music of Noises: Is It Music?" And there I tried to prove that, if the entire composition is made up only of noises, then it's not music. It could be some different type of art. By the way, Kholopov offered the term "Timbral Music" [*тембрика*]. Timbre has a colossal expressive significance, but this is not music. Music must definitely have absolute pitches. And in this I cite classical thinkers, in particular, Herodotus, who wrote that a sound can be a musical sound only if it can be thoughtfully reproduced by the human voice. A most wise thought, which Asafiev then took, since he also speaks about this important vocal moment. And how I characterized intonatsiia to you earlier. It's "the pitch result of the overwhelming demand of the human

## *Интервью*

being to express its emotional state with the voice.” Do you understand? With the voice!

### **52. The voice, that’s the key moment?**

Absolutely, the key moment.

**53. You said, in one of your interviews, that “one of my most important theses, which I can consider my own discovery, is the introduction of the transmitter [носитель] and informant [информатор] of modal function [ладовая функция].**

And that’s the unit of motion [*единица движения*]. That’s it, the informant. What does informant mean? In a monodic system, one note is sufficient. The note “informs” us. There is a note, it is the informant, it is the tonic. Or it is not the tonic. And in the harmonic system the informant—an entire complex — is the chord. That’s what I mean when I speak of a “unit of motion.”

**54. When we met last November you said that your favorite composers were Beethoven and Tchaikovsky, do I remember that correctly?**

Indeed.

**55. Do you have other favorite composers, perhaps more recent, say of the twentieth century?**

Well, I grew up on tonal music. Because tonality exists in any music. Tonicity [*тоникальность*] — this is not tonality — refers to music with the sense of a clear tonic. So I grew up on that type of music. I can name twentieth-century composers whom I listen to with pleasure. Shostakovich, Schnitt-

## *Интервью*

ke. They both have a sense of a gravitation toward the tonic. Music that is openly simply dissonant and not tonic-oriented, I can listen to it, but I don't really like it. I would never put it on and listen to it myself. Shostakovich and Schnittke I'd happily play. But ultimately my heart is there where Tiulin's heart was. He also preferred tonal major-minor music. I also like folk music. I studied folklore for many years. This is when I studied with Kushnarev and wrote a dissertation on multi-voiced Russian folk-peasant songs. I was likely the first to suggest that Russian folk songs are not monolithic, but that they have different areas and fields, which can in fact be completely different. The music of our northern peoples, for instance, vastly differs from music of the Donskoi region, and so on. It's generally considered that mine was the first work to suggest that. And in this I was able to work with music that was not from the major-minor system.

### **56. It opened up a different world for you?**

Yes, a different world. But more important, being a student of Kushnarev and Tiulin, I could unite and deduce those generalities that the juxtaposition of different systems allowed for. So I didn't consider monody to be some kind of impoverished system.

**57. Tatiana Sergeevna, thank you so much for talking with me today.**

You're most welcome.

## **Интервью**

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. *Арановский М.Г.* Теоретическая концепция Б.Л. Яворского [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 41–60. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/a64/aranovskii.pdf>.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. В 2 ч. Ч. 2. Л.: Музыка, 1971.
3. *Бершадская Т.С.* В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской консерватории, 2011.
4. *Бершадская Т.С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997.
5. *Бершадская Т.С.* Курс анализа музыкальных произведений: Программа для музыкальных училищ. Л.: Музыка, 1951.
6. *Бершадская Т.С.* Лекции по гармонии. СПб.: Композитор, 2003.
7. *Бершадская Т.С.* Ленинградская–петербургская школа теории музыки // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве / ред. Н.И. Дегтярева. СПб.: Издательство политехнического института, 2013. С. 9–15.
8. *Бершадская Т.С.* Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2001.
9. *Бершадская Т.С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л.: Музгиз, 1961.
10. *Бершадская Т.С.* Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004.
11. *Бершадская Т.С.* Функции гармонии в музыкальной системе. Л.: ЛОЛГК, 1989.

## **Интервью**

12. *Бершадская Т.С., Масленкова Л.М., Незванов Б.А. и др.* Курс теории музыки. Л.: Музыка, 1988.
13. *Дмитрий Шостакович: в письмах и документах / ред.-сост. И.А. Бобыкина.* М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки, Рекламно-издательская фирма «Антиква», 2000.
14. *Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В.* Учебник гармонии: в 2 ч. М.: Государственное издательство «Искусство», 1939.
15. *Катуар Г.Л.* Теоретический курс гармонии: в 2 ч. Ч. 1. М. Госмузиздат, 1924–1925.
16. Конференция по теории ладового ритма // Пролетарский музыкант 1930. № 2. С. 6–9.
17. *Кушнарёв Х.С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Госмузиздат, 1958.
18. *Кушнарёв Х.С.* О полифонии: Сб. Статей. М.: Музыка, 1971.
19. *Луначарский А.В.* Несколько замечаний о теории ладового ритма // Пролетарский музыкант. 1930. № 2. С. 10–13.
20. *Протопопов С.В.* Элементы строения музыкальной речи: в 2 т. Т.1 / под ред. Б. Яворского. М.: Гос. Изд-во. Муз. сектор, 1930.
21. *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 4. Учебник гармонии. М.: Музгиз, 1960.
22. *Римский-Корсаков Н.А.* Учебник гармонии [Литогр. Изд]. СПб., 1885.
23. *Рыжкин И.Я.* Новое издание учебника гармонии // Советская музыка. 1950. № 2.



## Интервью

24. Тюлин Ю.Н. Искусство контрапункта. М.: Музыка, 1968.
25. Тюлин Ю.Н. Натуральные и альтерационные лады. М.: Музыка, 1971.
26. Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1969.
27. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М.: Музыка, 1966.
28. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Теоретические основы гармонии. Л.: Музгиз, 1965.
29. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии: в 2 ч. М.: Музгиз, 1964.
30. Холопов Ю.Н. Гармония: практический курс: в 2 ч. М.: Композитор, 2003.
31. Холопов Ю.Н. Гармония: теоретический курс. М.: Лань, 2003.
32. Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006.
33. Яворский Б.Л. Избранное: письма, воспоминания. М.: Композитор, 2008.
34. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка / ред. И. Рабинович и Д. Шостакович. М.: Советский композитор, 1972.
35. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. М, 1908.
36. Carpenter E. The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950. PhD diss., University of Pennsylvania, 1988.
37. Ewell P. Conference Report: Inaugural Meeting of the Russian Society for Music Theory (OTM) [Electronic resource] // Music Theory Online. 2013. № 19 (4). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.ewell.html>.

## ***Интервью***

38. *Ewell P.* Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland [Electronic resource] // Music Theory Online. 2012. № 18 (4). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.ewell.html>.

39. *Jackson L.* Modulation and Tonal Space in the Practical Manual Of Harmony: Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory and Its Historical Antecedents. PhD diss., Columbia University, 1996.

40. *Lupishko M.* Konyus' 'Metrotechtonism' and Yavorsky's 'Modal Rhythm': Parallels Between Music and Architecture in Early Soviet Music Theory // Music and Figurative Arts in the Twentieth Century / ed. by R. Illiano. Turnhout: Brepols, 2016. P. 73–94

41. *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music / ed. by G. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press. Repr. Rochester: University of Rochester Press, (1983) 2009. P. 109–164.

42. *Sabaneev L.* Modern Russian Composers / trans. by J.A. Joffe. New York: International Publishers, 1927.

43. *Tull J. B.V.* Asafiev's "Music Form as a Process": Translation and Commentary. PhD diss. Ohio State University, 1977.

## **REFERENCES**

1. *Aranovsky M.G.* Teoreticheskaya koncepciya B.L. Yavorskogo [The theoretical conception of Boleslav Yavorsky] [Electronic resource] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The art of music: Theory and history]. 2012. № 6. P. 41–60. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/a64/aranovskii.pdf>.

## **Интервью**

2. *Asafiev B.V.* Muzykal'naya forma kak process [Musical form as process]. Second edition. 2 vols. Vol. 2. В 2 ч. Ч. 2. Leningrad: Muzyka [Music], 1971.

3. *Bershadskaya T.S.* V ladah s garmoniej, v garmonii s ladami: ocherki [In modes with harmony, in harmony with modes: Essays]. St. Petersburg: St. Petersburg Conservatory, 2011.

4. *Bershadskaya T.S.* Garmoniya kak element muzykal'noj sistemy [Harmony as an element of a musical system]. St. Petersburg: UT, 1997.

5. *Bershadskaya T.S.* Kurs analiza muzykal'nyh proizvedenij: Programma dlya muzykal'nyh uchilishch [Course in the analysis of musical compositions: A program for specialized music schools]. Leningrad: Muzyka [Music], 1951.

6. *Bershadskaya T.S.* Lekcii po garmonii [Lectures in harmony]. St. Petersburg: Kompozitor [Composer], 2003.

7. *Bershadskaya T.S.* Leningradskaya–peterburgskaya shkola teorii muzyki [The Leningrad-St. Petersburg school of music theory] // Sankt-Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom prostranstve [St. Petersburg conservatory in a world-wide musical context] / ed. by N.I. Degtiareva. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhničeskogo Instituta, 2013. P. 9–15.

8. *Bershadskaya T.S.* Netradicionnye formy pis'mennyh rabot po garmonii v konservatoriyah [Non-traditional forms of written harmony work in conservatories]. Second edition. St. Petersburg: Kompozitor [Composer], 2001.

9. *Bershadskaya T.S.* Osnovnye kompozicionnye zakonomernosti mnogogolosiya russkoj narodnoj krest'yanskoj pesni [Fundamental composi-

## *Интервью*

tional rules in multi-voiced Russian folk-peasant songs]. Leningrad: Muzgiz [Music Publisher], 1961.

10. *Bershadskaya T.S.* Stat'i raznyh let [Articles from various years]. St. Petersburg: Soiuz Khudozhnikov [Union of Artist], 2004.

11. *Bershadskaya T.S.* Funkcii garmonii v muzykal'noj sisteme [Functional harmony in a musical system]. Leningrad: LOLGK [Leningrad Order of Lenin State Conservatory], 1989.

12. *Bershadskaya T.S. Maslenkova L.M., Nezvanov B.A. et al.* Kurs teorii muzyki [Course in music theory]. Leningrad: Muzyka, 1988.

13. Dmitriy SHostakovich: v pis'mah i dokumentah [Dmitri Shostakovich: In letter and documents] / ed. by I.A. Bobykina. Moscow: M.: Gosudarstvennyj central'nyj muzej muzykal'noj kul'tury im. M.I. Glinki [State Central Museum of Musical Culture named after M.I. Glinka], Reklamno-izdatel'skaya firma «Antikva» [Advertising and publishing company “Antikva”], 2000.

14. *Dubovsky J.I., Evseev S.V., Methodin I.V., Sokolov V.V.* Uchebnik garmonii [Harmony textbook]: 2 vols. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo “Iskusstvo” [State Publishing House “Art”], 1939.

15. Catoire G.L. Teoreticheskij kurs garmonii [Theoretical course of harmony]. 2 Vols. Vol. 1. Moscow: Gosmuzizdat [State Publishing House Music Sector], 1924–1925.

16. Konferenciya po teorii ladovogo ritma [Conference on the theory of modal rhythm] // Proletarskij muzykant [Proletarian musician]. 1930. № 2. P. 6–9.

17. *Kushnarev Ch.S.* Voprosy istorii i teorii armyanskoj monodicheskoj muzyki [Questions on the history and theory of Armenian mo-

## *Интервью*

nodic music]. Leningrad: Gosmuzizdat [State Publishing House Music Sector], 1958.

18. *Kushnarev Ch.S.* O polifonii: Sb. Statej [On polyphony, collected articles]. Moscow: Muzyka [Music], 1971.

19. *Lunacharsky A.V.* Neskol'ko zamechanij o teorii ladovogo ritma [Several observations on the theory of modal rhythm] // Proletarskij muzykant [Proletarian musician]. 1930. № 2. P. 10–13.

20. *Protopopov S.V.* Elementy stroeniya muzykal'noj rechi. 2 vols. Vol.1 / ed. by B. Yavorsky. Moscow: Gosmuzizdat [State Publishing House Music Sector], 1930.

21. *Rimsky-Korsakov N.A.* Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collected works: Literary works and correspondence]. Vol. 4. Uchebnik garmonii [Harmony textbook]. Moscow: Muzgiz [State Publishing House Music Sector], 1960.

22. *Rimsky-Korsakov N.A.* Uchebnik garmonii [Harmony textbook]. Lithograph printing. St. Petersburg, 1885.

23. *Ryzhkin J.Ja.* Novoe izdanie uchebnika garmonii [New edition of the harmony textbook] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1950. № 2.

24. *Tiulin Yu.N.* Iskusstvo kontrapunkta [The art of counterpoint]. Moscow: Muzyka [Music], 1968.

25. *Tiulin Yu.N.* Natural'nye i al'teracionnye lady [Natural and alternating modes]. Moscow: Muzyka [Music], 1971.

26. *Tiulin Yu.N.* Stroenie muzykal'noj rechi [The structure of musical speech]. Leningrad: Muzgiz [State Publishing House Music Sector], 1969.

27. *Tiulin Yu.N.* Uchenie o garmonii [Studies in harmony]. Third edition. Moscow: Muzyka [Music], 1966.

## Интервью

28. *Tiulin Yu.N., Privano N.G.* Teoreticheskie osnovy garmonii [The theoretical bases of harmony]. Leningrad: Muzgiz [State Publishing House Music Sector], 1965.

29. *Tiulin Yu.N., Privano N.G.* Uchebnik garmonii [Harmony textbook]. 2 vols. Moscow: Muzgiz [State Publishing House Music Sector], 1964.

30. *Kholopov Yu.N.* Garmoniya: prakticheskij kurs [(Harmony: A practical course)]. 2 vols. Moscow: Kompozitor [Composer], 2003.

31. *Kholopov Yu.N.* Garmoniya: teoreticheskij kurs [Harmony: a theoretical course]. Moscow: Lan' [Doe], 2003.

32. *Kholopov Yu.N., Kirillina L.V., Kyuregyan T.S., Lyzhov G.I., Pospelova R.L., Tsenova V.S.* Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Music-theoretical systems]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2006.

33. *Yavorsky B.L.* Izbrannoe: pis'ma, vospominaniya [Favorites: Letters, recollections]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2008.

34. *Yavorsky B.L.* Stat'i, vospominaniya, perepiska [Articles, remembrances, correspondence] / ed. by I. Rabinovich and D. Shostakovich. Moscow: Sovetskii Kompozitor [Soviet composer], 1972.

35. *Yavorsky B.L.* Stroenie muzykal'noj rechi. Materialy i zametki [The structure of musical speech. Materials and notes]. Moscow, 1908.

36. *Carpenter E.* The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950. PhD diss., University of Pennsylvania, 1988.

37. *Ewell P.* Conference Report: Inaugural Meeting of the Russian Society for Music Theory (OTM) [Electronic resource] // Music Theory Online. 2013. № 19 (4). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.ewell.html>.

## *Интервью*

38. *Ewell P.* Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland [Electronic resource] // Music Theory Online. 2012. № 18 (4). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.ewell.html>.

39. *Jackson L.* Modulation and Tonal Space in the Practical Manual Of Harmony: Rimsky-Korsakov's Harmonic Theory and Its Historical Antecedents. PhD diss., Columbia University, 1996.

40. *Lupishko M.* Konyus' 'Metrotechtonism' and Yavorsky's 'Modal Rhythm': Parallels Between Music and Architecture in Early Soviet Music Theory // Music and Figurative Arts in the Twentieth Century / ed. by R. Illiano. Turnhout: Brepols, 2016. P. 73–94

41. *McQuere G.* The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music / ed. by G. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press. Repr. Rochester: University of Rochester Press, (1983) 2009. P. 109–164.

42. *Sabaneev L.* Modern Russian Composers / trans. by J.A. Joffe. New York: International Publishers, 1927.

43. *Tull J. B.V.* Asafiev's "Music Form as a Process": Translation and Commentary. PhD diss. Ohio State University, 1977.





## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

**ЗАХАРБЕКОВА Ирина Сергеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

**Irina S. ZAKHARBEKOVA** is a Candidate in Art Studies, Assistant Professor at the Music Theory Department of the Gnesin Russian Academy of Music



**E-mail:** [i.z-bekova@yandex.ru](mailto:i.z-bekova@yandex.ru)

### ТЕМА ДЕТСТВА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

**Аннотация.** В статье рассматривается фортепианная и вокальная музыка таких французских композиторов XIX века, как Ш. Алькан, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Г. Форе. Исследовательский акцент сделан не столько на разборе музыкального языка избранных произведений, сколько на историко-культурном контексте, в котором они находятся, а также на некоторых причинах, обусловивших их появление.

Тема детства в музыкальной культуре Франции XIX века занимает особую роль. Она естественно вытекает из общего внимания к детству, демонстрируемого философами, педагогами и писателями XVIII-XIX веков, и связана с несколькими факторами. Во-первых, это идеи воспитания музицирующего любителя. В рамках стиля бидермейер (в его французской разновидности) и моде на домашнее музицирование возникает запрос на создание нетрудных и удобных пьес для сольного и ансамблевого исполнения. Особая роль здесь отводится фортепианному дуэту в 4 руки и песням для голоса с фортепиано. Во-вторых, в связи с открытием Парижской консерватории и других музыкальных учебных заведений, а также с частными музыкальными занятиями требуется создание учебного материала, ориентированного на начинающих музыкантов разного возраста. В-третьих, это особый взгляд



композиторов, объединяющий наивность, юмор и ностальгию. Их смешение определяет не только образные модусы избранных произведений, но и выбор композиторами определенных жанров, форм и системы выразительных средств для их создания.

В целом феномен детства имеет свое важное место и значение во французской музыкальной культуре XIX века.

**Ключевые слова:** французская камерная музыка, тема детства, домашнее музицирование, учебный репертуар, наитивизм

## THE THEME OF CHILDHOOD IN FRENCH 19<sup>TH</sup>-CENTURY MUSIC: A FIRST-TIME OVERVIEW

**Abstract.** The paper describes piano and vocal music of the 19<sup>th</sup>-century French composers – Ch. Alkan, Ch. Gounod, J. Bizet, and G. Fauré. The research does not focus that much on the analysis of musical language of selected works, rather, it explores their historical and cultural context as well as some of the reasons for their appearance.

The theme of childhood in the 19<sup>th</sup>-century French musical culture has a special role. It naturally follows from the general attention to childhood demonstrated by philosophers, educators, and writers of the 18th-19th centuries, and has several ideas behind. Firstly, an idea of educating a music lover. The Biedermeier style (in its French version) and the fashion for domestic music-making created a demand for easy and convenient pieces for solo and ensemble performance. The priority was given to piano four-hands and songs for voice and piano. Secondly, the opening of Paris Conservatory, numerous other music education institutions as well as private music classes required the development of educational material for beginner musicians of different ages. Thirdly, this is a special vision of composers that combined naivety, humor and nostalgia. This mix does not only shape the imagery of selected works, but also the composer's preference for certain genres, forms and systems of expressive means.

To conclude it should be noted that the theme of childhood in the 19<sup>th</sup>-century French music is a remarkable phenomenon worthy of further consideration.

**Key words:** French chamber music, theme of childhood, Hausmusik, teaching repertoire, naïve style



**Тияна Попович Младенович** – PhD, профессор музыковедения музыкального факультета и заведующая кафедрой музыковедения в Университете искусств, Белград



**Tijana Popović Mladjenović**, PhD, is Professor of Musicology at the University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, and Head of Department of Musicology.

**Ивана Петкович Лозо**, PhD, преподаватель кафедры музыковедения музыкального факультета в Университете искусств, Белград



**Ivana Petković Lozo**, PhD, is a musicologist, Lecturer at Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.

**E-mail:** [ivanarpetkovic@gmail.com](mailto:ivanarpetkovic@gmail.com)

### **«ПРЕЛЮДИИ» КЛОДА ДЕБЮССИ: ИДЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЦИКЛА**

**Аннотация.** «Прелюдии» Клода Дебюсси – это 24 прелюдии, объединенные в два сборника по 12 прелюдий каждый. Каждое из этих небольших произведений настолько самодостаточно, что, как подтверждает практика, их можно исполнять независимо друг от друга. В исследовании поднимается вопрос о возможности использования термина «цикл», в отличие от термина «сборник», для обозначения структурного целого, объединяющего 24 прелюдии Клода Дебюсси. В ходе исследования был выявлен ряд объединяющих факторов, которые пронизывают все уровни каждой из входящих в него работ, и обеспечивают целостное восприятие «Прелюдий». При анализе «Прелюдий» исследователи творчества К. Дебюсси опираются на целый спектр подходов и демонстрируют разнообразие точек зрения (например, Пол Робертс, Зиглинд Брун, Рой Ховат, Саймон Трезис, Бойд Померой, Ральф П. Локе и др.). Однако было обнаружено, что при описании

«Прелюдий» ни один из указанных авторов не рассматривает их как цикл с оригинальной музыкальной драматургией.

Мы полагаем, что 24 музыкальные миниатюры формируют цикл. Это подтверждается рядом объединяющих факторов, представленных на разных уровнях каждой из работ единого структурного целого, и обеспечивающих целостное восприятие «Прелюдий». Эти объединяющие факторы суть оригинальные, крайне нестандартные композиционные принципы и практики автора, а также технические композиционные решения, формирующие музыкально-драматический поток:

- целостный музыкальный поток строится по принципу создания целого из ряда фрагментов (тонкая тематическая разработка);
- особенности художественной техники;
- особый тип мелодического языка;
- приемы гармонии;
- динамика, агогика, штрихи и/или «характер» цветовой палитры;
- специфические компоненты временной организации, так называемое «дыхание» или «волны» в потоке музыки.

В статье, на основе критического анализа, рассматривается «свободное творчество» К. Дебюсси. Именно этот творческий подход лежит в основе 24 анализируемых прелюдий и позволяет авторам статьи рассматривать их как цикл с оригинальной музыкальной драматургией.

**Ключевые слова:** Клод Дебюсси, «Прелюдии», цикл, объединяющие факторы, оригинальная музыкальная драматургия.

### **«PRÉLUDES» BY CLAUDE DEBUSSY – THE IDEA OF THE WORK AS A CYCLE**

**Abstract:** Claude Debussy's «Préludes» are 24 pieces for solo piano divided into two books of 12 preludes each. Since every miniature represents well-balanced entirety, it could be performed separately, which is most common case. Our research question is as follows: is it possible to consider Debussy's 24 preludes as a cycle, rather than a collection, and if it does, which are integrative factors that relate all levels of the pieces and affect integral perception of «Préludes»?

In different writings on Debussy's opus, we found various perspectives and approaches in focusing on the «Préludes» (for example, Paul Roberts, Siglind Bruhn, Roy Howat, Simon Trezise, Boyd Pomeroy, Ralph P. Locke, etc).

What we realised is that none of aforementioned authors focus on the «Préludes» as a cycle with a very specific musical dramaturgy.

The reason why we consider that the 24 miniatures together form the cycle lies in the fact that there are a number of integrative factors that relate to different musical components and their elements throughout of the whole work and affect the integral perception of «Préludes». These integrative factors derive from Debussy's uttermost specific compositional principles and compositional procedures, as well as compositional-technical solutions based on which a complete musical-dramatic flow is being built, in terms of:

- shaping the entire musical flow on principles of building a structure out of fragments, that is, very specific thematic work;
- textural organization;
- specific type of melodic material;
- harmony solutions;
- dynamics, agogics, articulation and/or «character» of colour;
- specified components of temporal organization, that is, the «breathing» or «waves movement» of the musical flow.

Based on critical-analytical methodology, this paper will emphasize Debussy's «free creativity» that lies in his 24 preludes and our comprehension of them as a cycle with a very specific musical dramaturgy.

**Key words:** Claude Debussy, «Préludes», cycle, integrative factors, specific musical dramaturgy



**ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна** – профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки, доктор искусствоведения.

**Yulia S. VEKSLER** is a Doctor in Art Studies, Professor at the Music History Department of the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory.

**E-mail:** [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)



## О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА АЛЬБАНА БЕРГА

**Аннотация.** В статье рассматриваются теоретические и методологические истоки творческого процесса Альбана Берга. Постановка вопроса о том, в какой степени методы анализа и теоретические концепции соответствующего периода воздействуют на генезис музыкального произведения, отвечают особенностям музыкального мышления композитора, позволяет увидеть точки соприкосновения между теорией музыки и композицией. Гипотеза автора заключается в том, что учение энергетизма как наиболее влиятельное направление теоретической мысли, определяло не только то, как слышали, анализировали и истолковывали музыку, но и то, как ее сочиняли.

Автор вводит в научный обиход основные положения исследования Р.Шефке (1934), одна из глав которого посвящена энергетизму как ведущему направлению современной музыкальной эстетики, которое представляют Генрих Шенкер, Август Хальм, Эрнст Курт, Ханс Мерсман, Фриц Йоде, Герман Рот, Вильгельм Веркер и Вальтер Круг. На основе обширного корпуса источников, в числе которых письма, дневниковые записи, заметки, а также статьи, написанные в разные годы, исследуется рецепция энергетизма, в первую очередь, концепций Шенкера, Курта и Веркера, в шенберговском окружении.

Доказательства усвоения идей энергетизма Альбаном Бергом мы находим в первую очередь в самой его музыке. Не будучи знаком с современными ему теоретическими концепциями, Берг интуитивно приблизился к ним в своем творческом процессе, начальные этапы которого отмечены «энергийно-структурным дуализмом» (выражение Т. Цареградской). Самые непосредственные аналогии в алгоритме сочинения Берга находит и шенкеровская идея первоструктуры как эмбриона будущего сочинения, разумеется, вне контекста классической гармонии.

**Ключевые слова:** энергетизм, нововенская школа, Альбан Берг, композиционный процесс, Хайнрих Шенкер, Эрнст Курт, Вильгельм Веркер, Вальтер Круг

## ABOUT METHODOLOGICAL BASIS OF ALBAN BERG'S CREATIVE PROCESS

**Abstract.** The article discusses theoretical and methodological origins of Alban Berg's creative process. A study of how methods of analysis and theoretical concepts of the corresponding period affect the genesis of the musical work and meet the peculiarities of a composer's musical thinking, reveals the points of contact between the theory of music and composition. Our

hypothesis is that energeticism as the most influential theoretical concept determined not only how music was listened to, analyzed and interpreted, but also how it was composed.

Our aim is to share the results of the study by R. Schäfke (1934) with the scientific community. One of its chapters focuses on energeticism as a key area of modern musical aesthetics represented by Heinrich Schenker, August Halm, Ernst Kurth, Hans Mersmann, Fritz Jöde, Hermann Roth, Wilhelm Werker, and Walter Krug. The study is based on an extensive body of sources including letters, diaries, notes as well as articles written in different years. It focuses on the reception of energeticism, primarily the concepts of Schenker, Kurth, and Werker, in the Schoenberg circle.

It is obvious that Alban Berg adopted the ideas of energeticism which is evidenced, first and foremost, by his music. Unaware of contemporary theoretical concepts, Berg intuitively approached them in his creative process, whose early stages are marked by “energy-structural dualism” (according to T. Tsaregradskaya). The closest analogy in the algorithm of Berg's composition is Schenker's idea of the primary structure as an embryo of future composition (except for the cases of classical harmony).

**Key words:** energeticism, Vienna School, Alban Berg, composition, Heinrich Schenker, Ernst Kurth, Wilhelm Werker, Walther Krug



**Цареградская Татьяна Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных.

**Tatiana V. Tsaregeadskaya** – Doctor in Art Studies, Professor at the Analytical Musicology Department of the Gnesin Russian Academy of Music.

**E-mail:** [tania-59@mail.ru](mailto:tania-59@mail.ru)



## «РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ХАРИСОНА БЁРТУИСЛА

**Аннотация.** Британский композитор Харрисон Бёртуисл с первых шагов своей композиторской карьеры опирался на творчество своих предшественников, из которых наиболее заметное влияние на него оказал русский композитор И.Ф. Стравинский. Но Стравинский не был

единственным композитором русского происхождения, повлиявшим на Бёртуисла. Другой артист русского происхождения также оказал весьма существенное воздействие. Его имя – Питер Зиновьев, и этот музыкант был первым британским электронным композитором. Его аристократическое русское происхождение (он – потомок Бобринских, Долгоруковых, Зиновьевых) сыграло роль в той удивительной русской широте и смелости, с которой Зиновьев взялся за решение задач, стоявших перед электронной музыкой. Помимо решения технических задач (усиление звука, отдельные звуковые эффекты, пространственные сценические решения), Зиновьев имел и глобальное влияние на Бёртуисла, написав ему два выдающихся либретто (для пьесы «Нения: смерть Орфея» и для грандиозной оперы «Маска Орфея»). В этих либретто инженер-музыкант проявил себя как человек, наделенный недюжинной эрудицией и как художник, воспринявший постмодернистскую эстетику. Несмотря на то, что после 1980х Бёртуисл и Зиновьев больше не сотрудничали, общее воздействие Зиновьева постфактум заметно и по сей день в так называемом «Орфейном проекте» Бёртуисла, например в камерной опере «Коридор».

**Ключевые слова:** Харрисон Бёртуисл, Питер Зиновьев, экспериментальное направление в музыке, студия электронной музыки, постмодернистский музыкальный театр

### **“RUSSIAN TRACE” IN THE WORK OF HARRISON BIRTWISTLE**

**Abstract.** British composer Harrison Birtwistle from the very beginning of his composer`s career sought creative impulses from his ancestors, among which the most evident influence was produced by Russian composer Igor Stravinsky. But Stravinsky wasn`t the only composer of Russian origin important for Birtwistle as a source of inspiration. Another artist of Russian origin also became a powerful source of creative ideas for British composer. His name is Peter Zinoviev and this person became the first musician in Great Britain who began to produce experiments with electronic instruments and electronic music. His aristocratic roots (Zinoviev belongs to the aristocratic families of Bobrinskiys, Dolgorukovs, Zinovievs) played considerable role in his attitude to the complex problems of electronic music which were solved with genuinely Russian invention talent and courage. Besides working with technical problems like sound amplification, sound effects, sound engineering, scenic space development, Zinoviev also had global influence on Birtwistle: he produced two librettos (one – for chamber cantata “Nenia: The death of Orpheus; and the second – for grand opera “The Mask of Orpheus”). In these librettos musician and engineer showed as an erudite, profound interpreter of ancient mythology and at the same time as an artist with a taste for postmodernist ideas. “The Mask of Orpheus” became the last project of Zinoviev and Birtwistle. Nevertheless the impact of Peter Zinoviev is evident in a number

of Birtwistle`s compositions which belong to so-called “Orpheus-project”, for example, in opera “The Corridor”.

**Key words:** Harrison Birtwistle, Peter Zinoviev, experimental music, electronic studio, postmodern musical theatre



**ЮЭЛЛ Филип** – профессор Хантер Колледжа, Сити Университет Нью-Йорка (теория музыки), PhD

**Philip EWELL** is Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York, Ph.D. in Music Theory, Yale University, 2001

Email: [pewell@hunter.cuny.edu](mailto:pewell@hunter.cuny.edu)



## **ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ДУХЕ ЛЕНИНГРАДА. ИНТЕРВЬЮ С ТАТЬЯНОЙ БЕРШАДСКОЙ**

**Аннотация.** Вот уже более шестидесяти лет Татьяна Сергеевна Бершадская является ключевой фигурой в русскоязычном мире музыки и теории музыки. Помимо прочих заслуг, Т.С. Бершадская – бесспорный лидер так называемой «ленинградской школы» теории музыки, возникшей в XX веке в противовес сильному влиянию московских музыковедческих течений, известных под общим неофициальным названием «Московская школа». На протяжении большей части XX века отношения между двумя этими школами были отмечены некоторой степенью напряженности. Московская школа была более известной, из-за чего научное объединение в северо-западной части страны зачастую оставалось в тени.

Начало ленинградской школе положил Болеслав Яворский. В основном он работал в Москве и близлежащих городах и редко сотрудничал с Петербургом. Однако, по большей части, обе школы обязаны своим существованием некоторым подвижкам, происходившим в XIX веке именно в Санкт-Петербурге. Начиная с Римского-Корсакова, во многих трудах русских теоретиков музыки прослеживается сильное тяготение в сторону гармонического функционализма. Своей



кульминации этот подход достигает в работах Георгия Катуара, Игоря Способина и ряда других исследователей, которых по праву можно считать основателями в 1920-1930 гг. московской школы теории музыки в России. Т.С. Бершадская является представителем еще одной русской музыкальной теоретической традиции, берущей начало в работах Б. Яворского и, позднее, Бориса Асафьева, Христофора Кушнарёва и Юрия Тюлина (Кушнарёв и Тюлин были однокашниками Бершадской).

Статья начинается с обзорной части, где показан контекст, обусловивший создание ленинградской и московской школ теории музыки. В ней также анализируется роль Т.С. Бершадской и ее предшественников в становлении этих идеологических объединений. Далее представлено подробное интервью, проведенное автором с Татьяной Бершадской 15 февраля 2018 г. в ее квартире в Санкт-Петербурге. В интервью Т.С. Бершадская делится историями из жизни, своими взглядами на музыку и теорию музыки.

**Ключевые слова:** теория музыки, московская школа, ленинградская школа, Татьяна Сергеевна Бершадская, Хуго Риман, Георгий Катуар, Болеслав Яворский, Юрий Тюлин, Юрий Холопов

### **MUSIC THEORY À LA LENINGRAD: AN INTERVIEW WITH TATIANA BERSHADSKAYA**

**Abstract.** For over sixty years Tatiana Bershadskaya has played a central role in music and music theory in Russia. Specifically, she is the undisputed leader of the so-called “Leningrad School” of music theory, which arose in contradistinction to the strong influence of Moscow, and what is often called the “Moscow School,” in the twentieth century. For much of the twentieth century there was a certain tension between these two schools, with the more-famous Moscow School often outshining its northern counterpart.

The Leningrad School traces its roots back to Boleslav Yavorsky, who worked primarily in and around Moscow, and had little to do with St. Petersburg. Yet both schools owe their existence, for the most part, to developments that took place in nineteenth-century St. Petersburg. Beginning with Rimsky-Korsakov, there was a strong pull toward harmonic functionalism in the works of Russian music theorists. This culminated in the works of Gregori Catoire, Igor Sposobin, and others, who essentially founded the “Moscow School” of music theory in Russia in the 1920s and 1930s. Bershadskaya represents another Russian music-theoretical tradition, which stemmed from the work of Yavorsky and, subsequently, Boris Asafiev, Christopher Kushnarev, and Yuri Tiulin, the latter two with whom she studied.

In this work, in an introductory essay, the author contextualizes these two schools of music theory, and the role that Bershadskaya and her predecessors played in their formation. After the introductory essay the author offers an extensive interview that he conducted with Bershadskaya at her apartment in

St. Petersburg, from February 15, 2018, in which she discusses her life in and her views on music and music theory.

**Key words:** Music theory, Moscow school, Leningrad school, Tatiana Bershadskaya, Hugo Riemann, Grigori Catoire, Boleslav Yavorsky, Yuri Tiulin, Yuri Kholopov



Современные проблемы музыкознания  
Contemporary Musicology

[gnesinsjournal@gnesin-academy.ru](mailto:gnesinsjournal@gnesin-academy.ru)

© 2019, Российская академия музыки имени Гнесиных