

eISSN 2587-9731

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Том
Vol. 8 № 2

2024

eISSN 2587-9731

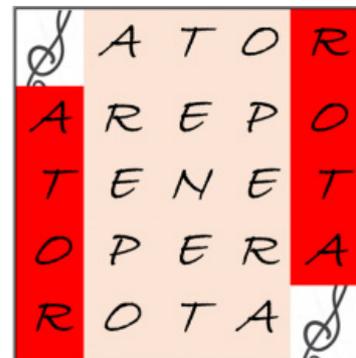


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2024/8(2)



<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2>

eISSN 2587-9731

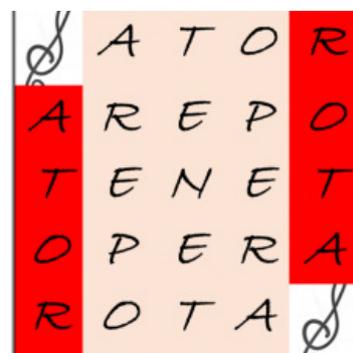


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА



2024/8(2)



<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2>



2024/8(2)

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categories of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the *List of Peer-Reviewed Scientific Journals* recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr. Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *Russian Index of Scholarly Citation (RINTs)* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 from 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant Contemporary Musicology right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Phone: +7 (495) 691-54-34





2024/8(2)

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE (Committee on Publication Ethics)*.

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 от 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association (PILA)*.

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Телефон: +7 (495) 691-54-34



**IRINA P. SUSIDKO**

EDITOR-IN-CHIEF, DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

LEVON O. HAKOBIAN

DR. SCI. (ART STUDIES), STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

MIKHAIL L. ANDREEV

DR. SCI. (PHILOLOGY), ACADEMICIAN OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

LORENZO GENNARO BIANCONI

PHD, EMERITUS PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

VERA B. VAL'KOVA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ANDREAS WEHRMEYER

DR. SCI. (ART STUDIES), SUDETENDEUTSCHES MUSIKINSTITUT, PRIVATDOZENT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, UNIVERSITÄT REGENSBURG, REGENSBURG, GERMANY

LARISA L. GERVER

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PETR N. GORDEEV

DR. SCI. (HISTORY), HERZEN UNIVERSITY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ZIVAR M. GUSEINOVA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

NATALIA S. GULYANITSKAYA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ANDREI V. DENISOV

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

VADIM R. DULAT-ALEEV

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, N. G. ZHIGANOV KAZAN STATE CONSERVATORY, KAZAN, TATARSTAN, RUSSIAN FEDERATION

LARISSA V. KIRILLINA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, MOSCOW STATE TCHAIKOVSKY CONSERVATORY, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

DINA K. KIRNARSKAYA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA V. LAVROVA

DR. SCI. (ART STUDIES), VAGANOVA BALLET ACADEMY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

GIUSEPPINA LA FACE

PHD, ALMA MATER PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

LI JIANFU

CAND. SCI. (ART STUDIES), ASSOCIATE PROFESSOR, LIUPANSHUI NORMAL UNIVERSITY, LIUPANSHUI, GUIZHOU, CHINA

INNA NARODITSKAYA

PHD, FULL PROFESSOR, SCHOOL OF MUSIC, NORTHWESTERN UNIVERSITY, EVANSTON, ILLINOIS, USA

TATIANA I. NAUMENKO

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ALEXEI A. PANOV

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ALEKSANDER S. RYZHINSKII

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

TATIANA B. SIDNEVA

DR. SCI. (CULTURAL STUDIES), FULL PROFESSOR, GLINKA NIZHNY NOVGOROD STATE CONSERVATOIRE, NIZHNY NOVGOROD, RUSSIAN FEDERATION

ILDAR D. KHANNANOV

PHD, ASSOCIATE PROFESSOR, MUSIC THEORY, PEABODY INSTITUTE, JOHNS HOPKINS UNIVERSITY, BALTIMORE, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

DR. SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PHILIP EWELL

PHD, PROFESSOR OF MUSIC THEORY, HUNTER COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, NEW YORK, NY, USA

Ирина Петровна Сусидко

главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Левон Оганесович Акопян

доктор искусствоведения, ГИИ, г. Москва, Российская Федерация

Михаил Леонидович Андреев

доктор филологических наук, академик, Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация

Лоренцо Дженнаро Бьянкони

PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор, Болонский университет, г. Болонья, Италия

Вера Борисовна Валькова

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Андреас Вермайер

доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия

Лариса Львовна Гервер

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Пётр Николаевич Гордеев

доктор исторических наук, РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Зивар Махмудовна Гусейнова

доктор искусствоведения, профессор, СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Наталья Сергеевна Гуляницкая

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Андрей Владимирович Денисов

доктор искусствоведения, профессор, СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Вадим Робертович Дулат-Алеев

доктор искусствоведения, профессор, КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация

Лариса Валентиновна Кириллина

доктор искусствоведения, профессор, МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация

Дина Константиновна Кирнарская

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Светлана Витальевна Лаврова

доктор искусствоведения, АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Джузеппина Ла Фаче

PhD, профессор, Болонский университет, г. Болонья, Италия

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения, доцент, Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуичжоу, Китайская Народная Республика

Инна Народицкая

PhD, профессор, Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США

Татьяна Ивановна Науменко

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Алексей Анатольевич Панов

профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона,

Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Александр Сергеевич Рыжинский

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Татьяна Борисовна Сиднева

доктор культурологии, профессор, НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация

Ильдар Дамирович Ханнанов

PhD, профессор, Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США

Татьяна Владимировна Цареградская

доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Филип Юэлл

PhD, профессор теории музыки, Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology

2024/8(2)



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko,
Dr. Sci. (Art Studies), Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor

Scientific Editor

Nina V. Pilipenko,
Dr. Sci. (Art Studies), Associate Professor

Editor and Translator

Anton A. Rovner,
PhD, Cand. Sci. (Art Studies)

Editor

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Correctors

Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко,
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Дана Александровна Нагина,
кандидат искусствоведения, доцент
Валерий Сергеевич Порошенков

Ответственный редактор

Дана Александровна Нагина,
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор

Нина Владимировна Пилипенко,
доктор искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Антон Аркадьевич Ровнер,
PhD, кандидат искусствоведения

Редактор

Артур Аскарлович Мингажев

Администратор веб-сайта

Валерий Сергеевич Порошенков

Корректоры

Яна Александровна Горелик
Ирина Игоревна Стародубцева

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Phone | Телефон: +7 (495) 691-54-34

E-mail | Адрес электронной почты редакции:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт:

<https://gnesinsjournal.ru>

Musical Theater: Librettistics, Scenography, and Directing

- The Beauties and the Beasts:
The Storylines of André Grétry's Operas in Russian Ballet.....10**
Alexandra E. Maximova

History of Music

- The Musical Rhetoric of Richard Strauss:
Towards Setting the Problem.....28**
Natalia O. Vlasova

- Sergei Rakhmaninoff and American Press
at the Turn of the 1920s and 1930s.....48**
(In English and Russian)
Vera B. Valkova

Twentieth Century Classics

- Introduction to New Book on Stravinsky.....68**
(In English and Russian)
Valery V. Glivinsky

Technique of Musical Composition

- Early Works by Dmitri Shostakovich: An Insight into the Creative Process
through Versions of Musical Works.....86**
(In English and Russian)
Anton V. Lukyanov

- Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works.....104**
Anna V. Klepova, Xian Leyun

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

- Красавицы и чудовища:
сюжеты опер А. Э. М. Гретри в русском балете.....10**
Александра Евгеньевна Максимова

История музыки

- Музыкальная риторика Рихарда Штрауса:
к постановке проблемы.....28**
Наталья Олеговна Власова

- С. В. Рахманинов и американская пресса
рубежа 1920–1930-х годов.....48**
(На английском и русском языках)
Вера Борисовна Валькова

Классики XX века

- Введение в «Новую книгу о Стравинском».....68**
(На английском и русском языках)
Валерий Викторович Гливинский

Техника музыкальной композиции

- Ранние произведения Д. Д. Шостаковича:
творческий процесс сквозь призму вариантов.....86**
(На английском и русском языках)
Антон Валерьевич Лукьянов

- Оркестровая фактура в симфонических сочинениях Ван Силиня.....104**
Анна Викторовна Клепова
Сянь Ляюнь

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

EDN AXSXZS



**Красавицы и чудовища:
сюжеты опер А. Э. М. Гретри в русском балете**

Александра Евгеньевна Максимова
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ alexmaximova@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>



Аннотация. В России музыка А. Э. М. Гретри приобрела известность в екатерининское и павловское время. Его театральные сочинения с большим успехом исполнялись артистами Французской придворной труппы, Вольного русского театра, крепостного театра Шереметевых, воспитанницами Смольного института. В российских библиотеках сохранились раритетные издания и рукописные копии опер Гретри. Большинство из них содержит балеты (в их числе «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Панург на острове фонарей», «Рауль, Синяя борода»). Опера «Цефал и Прокрис» снабжена дополнительным заглавием *ballet héroïque* («героический балет»), а «Земира и Азор» — *comédie-ballet* (комедия-балет), что позволяет причислить эти сочинения к жанру

оперы-балета. Кроме того, сюжеты опер Гретри послужили основой для создания двух балетов, поставленных в императорских театрах при дворе Александра I. Это «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807) на музыку К. А. Кавоса с хореографией И. И. Вальберха и «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819) в постановке Ш. Дидло на музыку Ф. Антонолини.

В статье приводятся сведения об истории создания и исполнения балетов, выявляются сходства и отличия между сюжетами оригинальных опер и их новыми версиями. Раскрывается связь между постановками балетов в опере Гретри «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», балетов «Кензи и Тао» и «Хензи и Тао», осуществленными в разное время Дидло на сценах России и Европы. Впервые вводится в научный обиход либретто «большого китайского балета» Дидло на музыку Ч. Босси (преьера 14.05.1801 в Королевском театре «Хеймаркет», Лондон), переведенного автором статьи с английского языка на русский. Рассматривается проблема балетных «двойников» и переработок известных театральных сочинений.

Ключевые слова: Гретри, Дидло, Кавос, Антонолини, опера, русский балет, «Красавица и чудовище», «Синяя борода»

Для цитирования: Максимова А. Е. Красавицы и чудовища: сюжеты опер А. Э. М. Гретри в русском балете // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

Musical Theater:
Librettistics, Scenography, and Directing

Original article

**The Beauties and the Beasts:
The Storylines of André Grétry's Operas
in Russian Ballet**

Alexandra E. Maximova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,

Moscow, Russian Federation,

✉ alexmaximova@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>

Abstract. In Russia the music of André Ernest Modeste Grétry acquired its fame during the times of Empress Catherine the Great and Emperor Paul. His theatrical works were performed with great success by the artists of the French Court Troupe, the Free Russian Theater, the serfs' theater of the Sheremetev's, and the female wards of the Smolny Institute. Rare editions and manuscript copies of Grétry's copies are preserved in numerous Russian libraries. Most of them contain the ballets (among them, *Les mariages samnites* [*The Samnite Marriages*], *Le comte d'Albert* [*Count d'Albert*], *Panurge dans l'île des lanternes* [*Panurge on the Island of Lanterns*], and *Raoul Barbe-bleue* [*Raoul Bluebeard*]). The opera *Céphale et Procris ou l'amour conjugal* [*Cephale and Procris or Conjugal Love*] is provided with the subtitle of *ballet héroïque* (*heroic ballet*), while *Zemire et Azor* is dubbed *comédie-ballet*, which makes it possible to ascribe these compositions to the genre of opera-ballet. In addition, the storylines of Grétry's operas served as a basis for the creation of two ballets produced in the imperial theaters in the court of Emperor Alexander I. It is *Raoul Barbe-bleue ou le danger de curiosité* [*Raoul Bluebeard, or the Danger of Curiosity*] (1807) staged to the music of Catterino Cavos with the choreography of Ivan Valberkh and *Henzi et Tao, ou La belle et la bête* [*Henzi and Tao or Beauty and the Beast*] (1819) produced by Charles Didelot to the music of Fernando Antonolini.

The article provides information about the history of the creation and performance of ballets, demonstrates the similarities and the differences between the storylines of original operas and their new versions. The connection between the productions of the ballets in Grétry's opera *Henzi et Tao, ou La belle et la bête* and the ballets *Kenzi and Tao* and *Henzi and Tao* produced by Didelot on the stages of Europe and Russia at times. For the first time Didelot's libretto for the "grand Chinese ballet" set to the music of Cesare Bossi (premiered on May 14, 1801 at the "Haymarket" Royal Theater in London) has been translated from English into Russian by the author of the article. The problem of the ballet "doppelgangers" and the revisions of well-known theatrical works is examined in the article

Keywords: Grétry, Didelot, Cavos, Antonolini, opera, Russian ballet, *La belle et la bête* [*Beauty and the Beast*], *Barbe bleue* [*Bluebeard*]

For citation: Maximova, A. E. (2024). The Beauties and the Beasts: The Storylines of André Grétry's Operas in Russian Ballet. *Contemporary Musicology*, 8(2), 10–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

Введение

С 1768 по 1789 годы французским композитором Андре Эрнестом Модестом Гретри (1741–1813) было создано около шестидесяти произведений в жанре лирической комедии, героической оперы и оперы-балета [1]. В России его музыка приобрела известность в екатерининское и павловское время. Театральные сочинения Гретри с большим успехом исполнялись артистами Французской придворной труппы, Вольного русского театра, крепостного театра Шереметевых [2], воспитанницами Смольного института. Среди его главных российских постановок — оперы «Земира и Азор», «Избранница из Саланси», «Сильвен» («Эраст и Люсинда»), «Двое скупых», «Ричард Львиное Сердце», «Рауль Синяя борода», «Ложная магия», «Деревенское испытание», «Говорящая картина», «Великолепный», «Панург на острове фонарей», «Граф д'Альбер». В Шереметевском театре с 1784 по 1787 год готовились к постановке оперы «Цефал и Прокрис» и «Ричард Львиное Сердце».

В российских библиотеках сохранились раритетные издания и рукописные копии опер Гретри, большинство из которых содержит балеты¹. В их числе, например, «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Панург на острове фонарей», «Рауль Синяя борода». Опера «Цефал и Прокрис» даже имеет дополнительное заглавие «героический балет»: *Céfale et Procris. Ballet*

¹ См. собрания опер Гретри в НМБТ, РГБ, в собраниях Шереметевых РИИИ и архива Усадьбы-музея Останкино.

*Héroïque en tríos actes. Représenté, pour la Première fois, par l'Académie – Royale de Musique, Le Mardi 2. Mai 1775*². В перечне исполнителей премьерной постановки сочинения названы оперные певцы, артисты хора и тридцать семь танцующих действующих лиц — солистов и представителей кордебалета, — количество которых едва ли не превышает число поющих персонажей. Балетные номера введены в пять из двадцати сцен оперы, и все они непосредственно связаны с сюжетом. Это дивертисмент в пятой сцене I действия (хор с танцем, менуэт, контрданс, хор под музыку менуэта, тамбурин); два антре второй сцены и пятая сцена (хор с танцем, лур, жига) II действия; *Danse infernale*³, менуэт, гавот, инструментальная ария (*Air lent*), паспье и большая чакона с хором III действия. Развернутые балетные сцены также содержатся в операх «Карирский караван» (первая и шестая сцены II акта, финал III акта) и «Земира и Азор», названной в партитуре *comédie-ballet* (комедия-балет).

В целом, «дансантизм» музыки опер Гретри, наличие в них больших балетных и вокально-хореографических сцен позволяет причислить эти сочинения к жанру оперы-балета [3; 4].

Еще один любопытный «балетный» факт, связанный с операми композитора, заключается в том, что их сюжеты послужили основой для создания двух балетов, поставленных в императорских театрах при дворе Александра I. Это «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807) Катерино Альбертовича Кавоса с хореографией Ивана Ивановича Вальберха и «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819) Фердинандо Антонолини в постановке Шарля Луи Дидло.

«Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства»

Балет на музыку Кавоса с хореографией Вальберха «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807), несмотря на частые упоминания в различных источниках, практически не изучен.

Основой сюжета послужила созданная Гретри опера «Рауль Синяя борода» (1789), либретто которой, написанное Мишелем-Жаном Седеном, основывалось, в свою очередь, на известной сказке Шарля Перро.

Первая постановка оперы Гретри в России была осуществлена в 1798 году силами Французской оперной труппы в Эрмитажном театре Петербурга и, вероятно, надолго запомнилась публике. Сочинение содержит подзаголовки в рукописной партитуре: «комедия, положенная на музыку» (*comédie mise en musique*); в жанровом отношении это французская комическая опера с явными признаками оперы-спасения.

² «Цефал и Прокрис. Героический балет в трёх актах, впервые представленный в Королевской Академии музыки во вторник 2 мая 1775 года». См. титульный лист в издании: Collection complete des œuvres de Grétry: in 49 vol. / publ. par le Gouvernement Belge. Leipzig; Bruxelles, [s. a.]. Vol. 3.

³ В переводе с французского «Адские танцы».

Отметим, что рукописная партитура Гретри изначально содержит благоприятную почву для переработки оперы в балет. Сцена II действия, в которой главная героиня Изора колеблется, но все же открывает запретную дверь, а затем, обнаружив мертвые тела бывших жен Рауля, падает в кресла без чувств, сопровождается подробными ремарками. Это фактически готовая пантомимная сцена для балета. После нее в опере предусмотрен небольшой пасторальный дивертисмент с пением и танцами, разряжающий напряженную атмосферу (см. *Иллюстрации 1–4*).

Структура и содержание пантомимного балета Вальберха во многом повторяют композицию и сюжетное развитие оперы:



Иллюстрация 1.
Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II.
Сцена VI, фрагмент

В I действии крестьяне празднуют свадьбу Жака и Жанеты, освобожденной рыцарем Вержи из рук похитителей. Изора в восторге от поступка Вержи, ее возлюбленного. Маркиз Карибас, брат Изоры, сообщает о прибытии богатого помещика Рауля, который намерен жениться на Изоре. Маркиз запрещает Вержи видаться с девушкой. Изора, очарованная богатством Рауля, принимает его предложение. Влюбленные прощаются, Вержи смиренно принимает выбор Изоры.

Во II действии Рауль приказывает слуге Осману скрыть от Изоры гибель его первых трех жен, старик умоляет хозяина о милосердии к юной супруге. Рауль вручает Изоре ключи от всех комнат, берет с нее клятву не входить в одну из них. Приезжает Вержи, под видом сестры Изоры он проникает в замок. Изора сообщает ему о таинственной комнате. Рауль готовит праздник для Изоры и ее гости.

В III действии Изора дает волю своему любопытству и открывает ключом секретную дверь. В ужасе от увиденных обезглавленных жен Рауля, она падает в обморок. На помощь прибегает Вержи. Вместе они пытаются закрыть дверь кабинета, но ключ ломается. Слуга Осман посылает за помощью к брату Изоры. Возвращается Рауль со свитой, обнаруживает дверь в тайную комнату открытой, грозит Изоре смертью. Вержи вызывает его на поединок, но его пленяют воины, а Рауль тащит за собой Изору. На помощь приходит брат Изоры. В поединке Вержи убивает Рауля, и все празднуют победу.

Наиболее интересными и захватывающими для зрителей, по-видимому, были пантомимные сцены III действия, где Изора открывает запретную

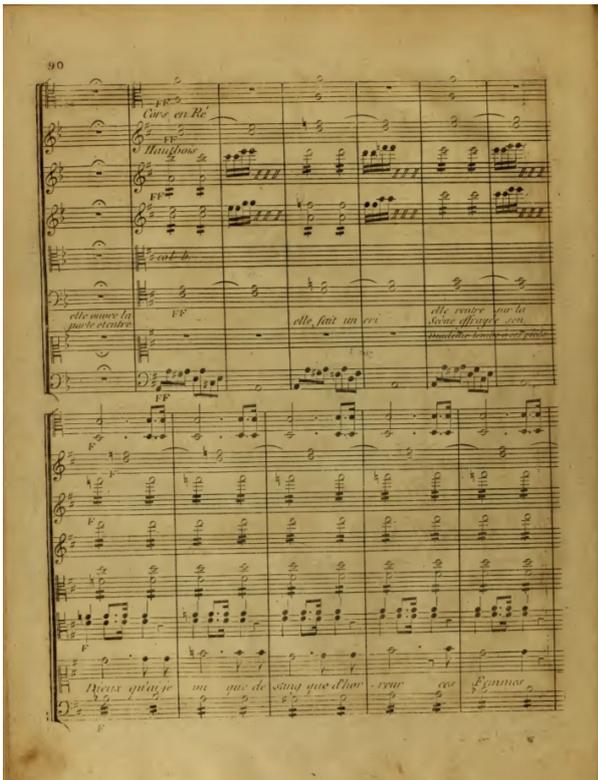


Иллюстрация 2.

Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II.
Сцена VI, фрагмент

По таблице видно, что премьера спектакля состоялась 27 октября 1807 года в Большом театре Санкт-Петербурга, а уже в начале 1808 года балет шел в Москве. После смерти Вальберха в 1819 г. произошло возобновление «Рауля»: в 1820 и 1831 годах балетмейстер Адам Павлович Глушковский ставил его на сцене Дома Пашкова с новым названием: «Рауль Синяя борода, или Таин-

дверь и испытывает ужас, ее встреча с Раулем, в которой он требует ключ от комнаты и, конечно же, сражение Рауля с Вержи.

Нотный текст балета на сегодняшний день не найден⁴. Поэтому вопрос о том, как выглядела партитура балета и ее дальнейшие переработки, остается открытым.

Противоречивы и данные о его постановках. Суммируем имеющиеся сведения в *Таблице 1⁵*.



Иллюстрация 3.

Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II. Сцена VI, фрагмент

⁴ О наличии комплектов оркестровых голосов в ЦМБ см. *Пешкова Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 1999. С. 190–191, 204.

⁵ Таблица составлена в опоре на следующие источники: *Корженьяну Т. В.* Хронологическая таблица // История русской музыки в 10 томах. М., Музыка, 1986. Т. 4. С. 354–391; *Пешкова Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века. С. 190–191, 204; *Вальберх И. И.* Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства. СПб.: Типография Императорского театра, 1807; *Борисоглебский М.* Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 286–287; *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 137–138, 142, 219–220; *Вальберх И. И.* Рауль, синяя борода, или Таинственный кабинет: акт 4-й из героико-трагического балета / сочинение г. Вальберха, а здесь поставленный г. Глушковским, музыка г. Гретри и Кавоса. М.: В типографии Н. Степанова, при Императорском театре, 1831.

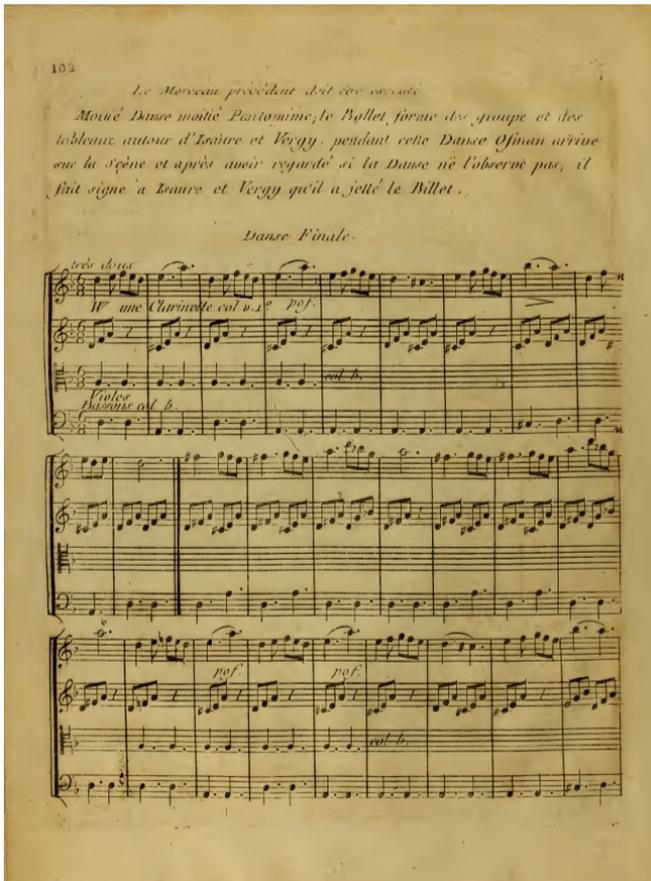


Иллюстрация 4.

Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II.
Сцена XI, заключительный танец,
фрагмент

Вальберха стало четвертым. При этом вопрос масштаба имеет принципиальное значение, ведь сокращение требует купюр, а расширение — создания нового материала.

Таблица 1. Сведения о постановках балета «Рауль Синяя борода»

Источник	Место и дата постановки	Название	Действия	Балетмейстер	Композитор
Корженьянц, Пешкова Либретто 1807	СПб., Большой театр, 27 октября 1807	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	III	Вальберх	Гретри, Кавос
Борисоглебский	27 октября 1807	Рауль Синяя борода	IV	Вальберх	Гретри, Кавос, Кубишта
Вальберх, Пешкова	Москва, Малый театр, 07 февраля 1808	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	III	Вальберх	Гретри, Кавос
Корженьянц	Москва, Театр Пашкова, 29 апреля 1820	Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет	IV	Вальберх, Глушковский	Гретри, Кавос, Кубишта

⁶ Либретто 1831 года содержит только IV действие балета.

ственный кабинет». Имеются также сведения о постановках Огюста Пуаро при участии Дидло в 1823 и 1837 годы.

Информация о количестве актов в балете сильно различается. В этом вопросе приоритетными становятся сведения из наиболее достоверных источников — найденных нами редких печатных либретто 1807 и 1831 годов. Согласно первому из них, Вальберх сочинил балет в трех действиях (у Борисоглебского указаны четыре), Глушковский расширил его до четырех, как показывает второе либретто⁶. Число актов в постановках Пуаро 1823 и 1837 годов документально не зафиксировано. Можно предположить, что в 1820-е годы Дидло сочинил новое третье действие, возможно, с музыкой Антонолини, а финальное действие балета

Борисоглебский	СПб. [?], 08 января 1823 (бенефис Истоминой), 17 декабря (бенефис Колосовой)	Рауль Синяя борода	III или IV	Пуаро, III акт Дидло	III акт (или полностью) Антонолини
Либретто 1831	Москва, Большой театр [?], 1831 [?]	Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет	IV	Вальберх, Глушковский	Гретри, Кавос
Борисоглебский	СПб. [?], 25 марта 1837	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	II	Пуаро (по программе Дидло)	Кавос, Гретри

Авторами музыки балета в разное время названы четыре композитора — помимо Гретри, Кавоса и Антонолини, указывается и Николай Егорович Кубишта. В печатных либретто 1807 и 1831 годов указаны только Гретри и Кавос. Очевидно, что балет создан на основе музыки разных авторов и относится к многоликому ряду транскрипций оперных сюжетов. Важно и то, что сочинение неоднократно перерабатывалось и представлялось в нескольких версиях.

История постановок балета «Рауль Синяя борода» и их восприятие публикой прочитывается в воспоминаниях современников. Вальберх сообщает о московской премьере супруге Софье Петровне:

4 февраля 1808 г. Москва

По здешним проказам вместо Нового театра принужден дать в будущую пятницу на Малом театре «Рауля». Я удерживаюсь еще писать к Александру Львовичу [Нарышкину]⁷, чтоб узнать, наверное, чем бал кончится насчет открытия Нового театра.

10 февраля 1808 г. Москва

В прошедшую пятницу «Рауль» привел в восторг, и Колосова⁸ отменно хорошо третий акт сыграла. Все здешние получают в письмах из Петербурга, будто только одна Семенова⁹ понравилась, а про нас будто и не говорят, но повторяю тебе, что это сущая ложь, и мы подозреваем, что она сама про себя это пишет Гагарину¹⁰.

Глушковский, осуществивший не позднее 1820 года постановку «Рауля» в Москве, выделяет этот спектакль в «Воспоминаниях балетмейстера» как один из лучших балетов Вальберха и добавляет:

Сюжет этого балета взят из известной оперы одного названия с балетом, поставлен гг. Вальберхом и Огюстом, а музыка также взята из оперы, аранжирована и пересочинена Кавосом. <...> В этом балете танцы чрезвычайно уместны; например, в I акте, во время свадьбы Карлоса с Аннетой, можно танцевать сколько угодно; во время турнира можно составить также великолепные танцы из придворных кавалеров, дам и пажей двора Рауля; даже сама Изора может танцевать с каким-нибудь кавалером, приехавшим на праздник к Раулю, или с дамами. Надобно отдать справедливость Вальберху и Огюсту, что балет был ими составлен прекрасно. <...>

⁷ Нарышкин А. Л. (1760–1826) — директор Императорских театров с 1798 по 1819 годы.

⁸ Колосова (в девичестве Неёлова) Е. И. (1780–1896) — русская балерина.

⁹ Семёнова Е. С. (1786–1849) — русская балерина.

¹⁰ Вероятно, И. А. Гагарин, супруг балерины Е. С. Семёновой. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 142.

Евгения Ивановна Колосова в роли Изоры была превосходна, и особенно в конце 4-го акта¹¹.

Воспоминание Глушковского содержит несколько ценных, но отчасти противоречивых фактов для восстановления истории балета. В частности, он указывает, что сюжет основан на либретто известной одноименной оперы — без сомнений, речь идет о «Рауле Синяя борода» Гретри (1789). Музыка оперы, по его словам, «аранжирована и пересочинена» Кавосом для балета. С точки зрения Глушковского, хореографию спектакля Вальберх изначально создавал в сотрудничестве с Пуаро. Однако в цитируемых воспоминаниях говорится о балете в четырех действиях с названием «Рауль Синяя борода, или таинственный кабинет» — как нам известно, это заглавие и дополнительный акт появляются только в 1820-е годы.

Критическое мнение об одной из позднейших московских постановок «Рауля» оставил русский писатель и мемуарист Сергей Тимофеевич Аксаков:

Комедия «Маскарад» ничтожна и была разыграна, как обыкновенно разыгрываются одноактные французские комедийки, поставляемые в начале спектаклей для съезда публики. «Рауль Синяя Борода», несмотря на давность, избитость, так сказать, своего содержания, все-таки его имеет, а потому сноснее других. Лет сорок уже начали печатать на Руси, под именем детских волшебных повестей, на французском и русском языках одну книжку, для детей даже неприличную, где между «Красной Шапочкой», «Семимильными сапогами» и «Тремя сестрами» находится и «Рауль Синяя Борода»: итак, кому он не известен? С удовольствием отдаем справедливость танцам Московского театра; но танцы не пантомима, а пантомима, не доведенная до высокой степени совершенства — более чем скучна: Гюльень и Ришард, как танцовщики, отличные артисты, а как мимики — весьма обыкновенны. Г[осподи]-н Флери, явившийся Раулем, принадлежит к этому же разряду <...>. Итак, какое действие мог произвести весь балет?.. Скуку!¹²

Это суждение, вероятно, относится к московской постановке 1831 года — заметка Аксакова впервые опубликована в 1832 году, следовательно, в мае этого года спектакль все еще исполнялся¹³.

По нескольким источникам можно частично восстановить имена исполнителей и оформителей «Рауля» петербургских и московских спектаклей разных годов (см. *Таблицу 2*)¹⁴.

¹¹ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 184, 186–187.

¹² Аксаков С. Т. «Маскарад». «Рауль Синяя борода». «Швейцарская молочница». «Домашний маскарад» // Собрание сочинений в 4 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 3. С. 588–590. С. 588–589.

¹³ Интересно, что 18 апреля 1832 года в Петербурге ставился балет «Швейцарская молочница», видимо, на сюжет водевиля, о котором пишет Аксаков.

¹⁴ Таблица составлена в опоре на следующие источники: Аксаков С. Т. «Маскарад». «Рауль Синяя борода». «Швейцарская молочница». «Домашний маскарад». Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1966. Т. 4. С. 3–222; Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 286–287; Вальберх И. И. Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства. СПб.: Типография Императорского театра, 1807; Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 142.

Таблица 2. Сведения об исполнителях и оформителях балета «Рауль Синяя борода»

1807, СПб.	[И.] Бузани (Рауль), Колосова (Изора), [В.] Гладышев (Маркиз Карибас, брат Изоры), Пуаро (Вержи), [А.] Григорьев (Осман), Люстих (Жак), [Ек.] Сазонова (Жанета)
1808, Москва	Колосова (Изора)
1823, 8 января, СПб.	Истомина (Изора). «Новые декорации Каноппи и Тозелли. Сражение (турнир) Гомбура»
1823, 17 декабря, СПб.	Колосова (Изора)
1832, 27 мая, Москва	[Б.] Флери (Рауль), [Ф.] Гюльень (Изора), [Ж.] Ришард (Вержи)
1837, 25 марта, СПб.	[М.] Дюр [Новицкая] (Изора)

Как сообщает Вера Михайловна Красовская, в 1808 году Винченцо Галлотти (Томазелли), балетмейстер Королевского театра Дании поставил в Копенгагене балет «Рольф Синяя Борода» на музыку Клауса Шалла, полагая, что это была первая балетная переработка оперы Гретри. «Заслуживает внимания, — пишет исследователь, — что в 1815 году И. И. Вальберх поставил в Петербурге пантомимный балет “Рауль Синяя Борода, или Наказанное любопытство”, взяв музыку оперы Гретри с музыкальными вставками Кавоса» [5, с. 243]. Но, судя по приведенным нами сведениям, балет Вальберха шел в Петербурге уже в 1807 году, а 1 февраля 1815 года на сцене Мариинского театра ставилась опера Гретри «Рауль Синяя борода» с балетами Вальберха¹⁵.

«Хензи и Тао, или Красавица и чудовище»

Комическая опера-балет Гретри «Земира и Азор» (1771) стала источником сюжета «большого китайского балета» в четырех действиях «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819), поставленного Дидло на музыку Антолини. Опера сочинена на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля, обработавшего сказку Жанны-Мари Лепренс де Бомон «Красавица и Чудовище». Она ставилась в России с 1774 года и имела большой успех. Мотивы сюжета, хорошо известные отечественному читателю по сказке Аксакова «Аленький цветочек», как известно, возникали в самых разных сочинениях европейской литературы. Как убеждаемся, «Хензи и Тао...» снова ставит перед исследователем проблему оперных «переработок», неоднократно возникающих в репертуаре русского театра [6].

С 1776 года опера Гретри «Земира и Азор» шла в лондонском Королевском театре Хеймаркет, а в 1797 году постановщиком и исполнителем балетов в этой опере был Дидло [5, с. 310]. Еще одна ветвь сюжета ведется от собственного балета Дидло «Кензи и Тао», показанного в том же театре 14 мая 1801 года¹⁶. Глушковский так характеризует это сочинение: «“Хензи и Тао”, балет,

¹⁵ Корженьянц Т. В. Хронологическая таблица // История русской музыки в 10 томах. М., Музыка, 1986. Т. 4. С. 377.

¹⁶ По сведениям Л. Д. Блок постановка состоялась в 1797 году. См. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. С. 298.

по содержанию и обстановке совершенно отличный от того, который он поставил в Петербурге, заимствовав сюжет из сказки «Красавица и чудовище»¹⁷.

Красовская справедливо утверждает, что для версии 1819 года Дидло «сохранил только место действия — сказочный Китай», а сам сюжет был близок опере Гретри [5, с. 320]¹⁸. В чем же заключались отличия между двумя балетами Дидло¹⁹ с похожими названиями? Нам удалось разыскать и сравнить сюжеты лондонского либретто «Кензи и Тао» Дидло и петербургского либретто «Хензи и Тао».

На титульном листе «Кензи и Тао» читаем (см. *Иллюстрацию 5*):

Большой китайский балет в трех действиях. Сочиненный г.[осподином] Дидло и впервые поставленный для бенефиса мадам Хиллигсберг, в четверг, 14 мая 1801 года, в Королевском театре Хеймаркет. Лондон: напечатано [у] Базиля и Бреттелл, Грейт Уиндмилл-стрит. 1801²⁰.

К сожалению, в либретто не указано имя композитора, однако имеются сведения, что это был Чезаре Босси — постоянный лондонский соавтор Дидло [5, с. 320]²¹. Представим синопсис сюжета, публикуемый впервые:

Первое действие балета проходит в садах Чжоу-кана, китайского Мандарина. Чжоу-Кан выдает замуж дочь Кен-зи за своего офицера Тао. Собравшиеся радуются событию, поздравляют семью. Лишь Йо-ха, другая дочь Чжоу-кана, в печали. Она влюблена в Тао и думает, как им завладеть. Тао, заметив притязания Йо-ха, принимает решение уехать в свои владения. Во втором действии Йо-ха с солдатами настигает Тао с Кен-зи и их свиту в лесу. Начинается буря, во время которой завязывается схватка между людьми Тао и Йо-ха. Тао попадает в плен. Кен-зи и невольник Оро спешат ему на помощь. Третье действие — развязка. Тао с изумлением обнаруживает себя в комнате Йо-ха, которая пытается его соблазнить, а затем силой привлечь к себе. Кен-зи отправляет Оро к отцу за помощью, а сама переодевается солдатом, охраняющим Тао. Герой стойко отвергает притязания Йо-ха, тогда она бросается на Тао с кинжалом, а затем пытается отравить его. Кен-зи дважды спасает мужа. На пороге появляется Чжоу-кан, Йо-ха раскаивается. Балет завершается всеобщим праздником с иллюминацией в китайских садах.

Вероятно, в лондонском сюжете связь с «Красавицей и Чудовищем» усматривается лишь в образе недоброй завистливой Йо-ха, препятствующей счастью сестры. Фактически два спектакля хореографа объединяли только имена ведущих персонажей, китайская стилистика и идея нравственного подвига героини, спасающей возлюбленного. Об использовании оперного сюжета Дидло сообщает в предисловии к балету 1819 года: «Странно, может быть, покажет-

¹⁷ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 189.

¹⁸ Автор книги приводит краткую цитату из книги М. Г. Свифт, из которой ясно, что сюжеты балетов абсолютно разные.

¹⁹ Перевод с английского языка выполнен автором статьи.

²⁰ [Didelot Ch.-L.] Kensi and Tao: A Grand Chinese Ballet, in three acts. Composed by Mr. Didelot, and performed, for the first time, for the Benefit of Madame Hilligsberg, on the Thursday, the 14th of May, 1801, at the King's Theatre, Hay Market. London: Printed by Basile and Brettell, Great Windmill-street. 1801.

²¹ Ю. И. Слонимский указывает в качестве автора музыки балета в версии 1801 года композитора Федеричи [7, с. 224].

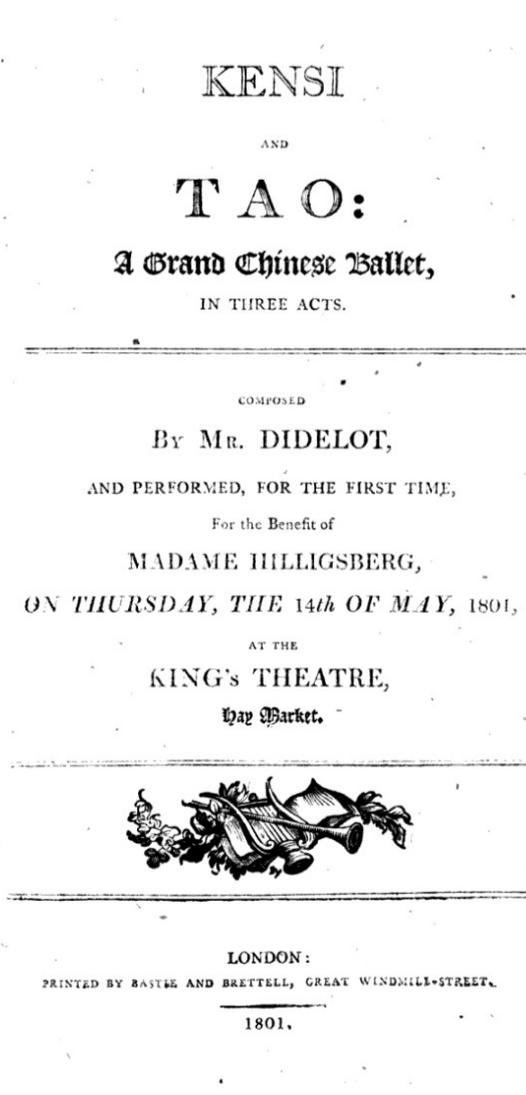


Иллюстрация 5.

Дидло Ш.-Л. Либретто балета «Кензи и Тао», 1801.
Титульный лист

тов Дидло, постановка была приурочена к тезоименитству Александра I. Роли исполняли Антонин (Тао), Новицкая (Хензи), Пуаро (Фюм-Гоам, отец Хензи) и другие. На сцене Дома Пашкова «Хензи и Тао» шел 11 октября 1828 года с Бертран-Атрюкс в главной роли²⁴.

О постановке балета пишет русский писатель и драматург Пимен Николаевич Арапов:

30 августа Дидло поставил волшебный балет в китайском роде, в 4 дейст.

____ [виях], Хензи и Тао, или красавица и чудовище, сюжет коего заимствован из из-

²² [Дидло Ш.] Хензи и Тао, или Красавица и чудовище. СПб., в типографии Императорских театров, 1819. ГПИБ, шифр: 106 3/70, инв. № 1374959. Б. п.

²³ Там же.

²⁴ Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 293.

ся, что я переименовал название столь известного сюжета, когда увидят на сцене тот же, что Земира и Азор». Но балетмейстер меняет имена и место действия: «чтоб более разнообразить эффекты декораций и костюмов, чтоб не всегда представлять Публике одни и те же лица, одни и те же виды, я избрал род Китайский»²². Новый балет, «сочиненный Г[осподино]-м Дидло», ставился в четырех действиях; как сказано в либретто, «Музыка соч.[инения] Г[осподина] Антонолини; декорации Гг.[оспод] Коноппи, Тозелли и Кондратьева; машины Г[осподи]-на Бюurse; костюмы Г[осподи]-на Бабини»²³. На обороте титульного листа отмечена дата прохождения цензуры: «Авг.[уст] 28 дня, 1819 года». Тем самым подтверждается дата премьерного показа балета — 30 августа 1819 года в Большом театре Петербурга. Как и целый ряд балетов

вестной сказки Земира и Азор. Балет этот был из самых замечательных и стоил до 20.000 руб.[лей] асс.[игнациями]; музыку сочинил Антонолини; семь новых декораций нарочно для него написаны Каноппи, Тозелли и Кандратьевым; костюмы Бабини были очень великолепны и соответствовали восточной роскоши; машины были работы Бюрсе, а бутафорские вещи Натье. Первое представление этого балета было довольно конфузным, от происшедшей ошибки в перемене декораций: сам автор, Дидло, был тому виновен: он, стоя за кулисами, подал два сигнала свистком, там, где-бы этого не следовало; натурально, что, при частой смене декораций занавесы перепутались и произошел некоторый беспорядок; но за то второе и последующие представления Хензи и Тао шли превосходно; главные роли занимали: Новицкая, Антонин, Огюст, Шемаев больш.[ий], Гольц, Люстих, Эбергард, Лобанова, Артемьева; а сераль составляли все первые танцовщицы²⁵.

Глушковский рассказывает о «китайской обстановке» спектакля:

В этом балете зритель видит не одни хорошие декорации, машины и костюмы, но вместе с тем прелестные китайские характеристические танцы с воланами, зонтиками, колокольчиками и разноцветными фонарями. Хотя в этом балете не было так много фонарей с огнями, как в других позднейших китайских балетах, — как, например, в «Киа-Кинге», — зато в нем везде просвечивал здравый смысл и было более жару в пантомиме и в танцах²⁶.

Представим для сравнения синопсисы сюжетов — оперы Гретри²⁷ и балета Дидло (Таблица 3).

Таблица 3. Сравнение синопсисов сюжетов оперы Гретри «Рауль Синяя борода» и балета Дидло «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище»

Опера «Земира и Азор»	Балет «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище»
Персия, берег Ормузского залива	Китай, Королевство Лаоское
<p>I. Купец Сандер и его слуга Али попали в бурю. Вдали виден замок, путники ищут там ночлега. Замок пуст, но стол накрыт. После обеда Сандер срывает в саду розу для младшей дочери. Появляется чудовище Азор (принц, заколдованный феей), угрожает Сандеру смертью. Отпускает его с условием прислать одну из дочерей, отправляя гостей в путь на облаке.</p>	<p>I. Дочь Фюм-Гоама Хензи с утра занимается хозяйством. Приближается султан Тао со своей свитой. Отец девушки, зная характер султана, велит ей спрятаться. Султан со свитой празднует в лесу удачную охоту. Привиде дома Фюм-Гоама он приказывает привести всю семью и хочет оставить в серале Хензи, а отца казнить. Волшебница Кама за все злодеяния превращает Тао в чудовище и переносит в свои чертоги. Спасаясь от султана, Фюм-Гоам, Хензи и невольник Ти уплывают на корабле.</p>

²⁵ Арапов П. Летопись русского театра. СПб.: типография Н. Тиблена и комп., 1861. С. 280.

²⁶ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 171.

²⁷ Marmontel J. F. Земира и Азор: Зрелище феическое, с музыкою и балетами; / В четырех действиях и в стихах г.[осподина] Мармонтеля; Музыка г.[осподина] Гретри. Переведено с французского. СПб., [Тип. Мор. кадет. корпуса], 1784. С. 68. РНБ, шифр 18.131.6.73.

<p>II. Земира, Фатима и Лисбе ждут отца. Сандер прибывает с подарками. Он готовится вернуться в замок Азора. Вместо него отправляется Земира.</p>	<p>II. Корабль Фюм-Гоама стоит в порту. Купец Кинг-Тао принимает отца Хензи по-дружески и готов проводить в плавание. Но начинается шторм, корабль разбивается. Фюм-Гоам просит у Кинг-Тао приюта, тот отказывается. Путники набредают на замок в лесу.</p>
<p>III. Земира в замке, где исполняется любое ее желание. Азор влюбляется в девушку. При виде его Земира сперва лишается чувств, но затем проникается состраданием. Она мечтает увидеть отца и сестер. Азор отпускает Земиру, но просит вернуться до захода солнца.</p>	<p>III. В замке накрыт стол, хозяев не видно. Подкрепившись, Фюм-Гоам срывает для дочери розу. Все меркнет, показывается Чудовище (Тао). В знак мщения оставляет у себя Хензи. Девушка трепещет от страха, но Тао признается, что любит ее и не причинит никакого вреда. Во сне Кама являет Хензи Чудовище, превратившееся в Принца. Но это лишь сон. Хензи просит Тао повидаться с отцом.</p>
<p>IV. Земира встречается с родными, но отец не хочет отпускать ее. Она возвращается к умирающему Азору после захода солнца, ищет его и признается в любви. Картина преображается, перед ней расколдованный принц в волшебном замке. Опера завершается триумфом любви.</p>	<p>IV. Тао в отчаянии. Кама показывает ему Хензи, танцующую в доме отца с юным Замти. Он бросается в лес. Хензи находит умирающее Чудовище и признается ему в любви. Тао превращается в Принца, волшебница соединяет влюбленных. Празднество оканчивает балет.</p>

Очевидно, что произведения начинаются с разных эпизодов. В опере Гретри отец Земиры сразу оказывается возле замка Чудовища. Дидло открывает балет сценой празднества султана, где показаны злодеяния Тао, за которые его наказывает фея. Также он вводит эпизод путешествия героев на корабле и встречу с Кинг-Тао, занимающие все второе действие. Балетмейстер исключает картину возвращения Хензи домой к отцу. Лишь фея, испытывая Тао, показывает ему девушку, готовую принять ухаживания Замти.

Интересно, что Дидло, в отличие от лондонской постановки, отказывается в балете от сестер Красавицы — они участвуют и в сказке, и в опере Гретри. При этом в сюжете активную роль играет волшебница Кама — покровительница Хензи, властно распорядившаяся судьбой Тао.

Итак, балет можно признать сюжетной транскрипцией оперы Гретри: фабула сохранена, но изменены обстановка и драматургия, добавлены новые эпизоды, скорректированы образы.

Либретто «Хензи и Тао», как это случается у Дидло, наполнено «музыкальными» комментариями, отсылающими, в частности, к неизученной нами партитуре Антолини: «...звук рогов и инструментов возвещает приближение Султана Тао, возвращающегося с охоты»; «Один Ти все еще не успокоился; однако же, доброе вино его ободряет <...> он становится весел; лютня

находится близ его; он берет ее, и танцуя, аккомпанирует себе, чтоб тем разве-селить Господ своих»²⁸.

Приговор композитору, автору музыки балета, единым росчерком пера подписал в своей работе Абрам Акимович Гозенпуд:

В «Хензи и Тао» поэзия волшебной сказки одухотворена философской мыслью. И самое удивительное, что это было достигнуто балетмейстером без помощи музыки. То, что сочинил, вернее скомпилировал, Антонолини, по примитивизму превосходит даже обычный для него безрадостный уровень. Музыка в этом балете могла служить только метрической основой для движения, но никак не больше. О художественных достоинствах партитуры Антонолини не может быть и речи [8, с. 518].

К сожалению, автор этих строк не добавляет никаких доказательств к сказанному. Но существует и другое мнение. Екатерина Николаевна Дулова, исследуя стилистику предромантического балета, приводит в пример удивительное по красоте *Andantino* из II действия «Хензи...» с солирующими кларнетом и арфой как образец «пластичной и кантиленной мелодики», «сквозной ритмики», определяющих поэтику классической балетной традиции [9, с. 116].

Список литературы

1. Сафонова А. А. Покровители и путь к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии во Франции последней трети XVIII века // Старинная музыка. 2020. № 3(89). С. 8–13.
2. Giust A. International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich // Nineteenth-Century Music Review. 2022. Vol. 20, Special Issue 2. P. 261–284. <https://doi.org/10.1017/S1479409822000131>
3. Максимова А. Е. Балет в опере и опера-балет (русский музыкальный театр конца XVIII века) // Наследие: XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов./ сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. Вып. II С. 31–39.
4. Сафонова А. А. Опера, в которой танцуют, или балет, в котором поют: из истории музыкальной комедии на сцене Королевской академии музыки в Париже // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 6–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-006-027>
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
6. Максимова А. Е. Балетные «двойники» в русском театре екатерининского — александровского времен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2. С. 14–25. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25>

²⁸ [Дидло Ш.] Хензи и Тао, или Красавица и чудовище. СПб.: В типографии Императорских театров, 1819. ГПИБ, шифр: 106 3/70, инв. № 1374959. Б. п. С. 1, 9–10, 12–13.

7. Слонимский Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии: учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2022.

8. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959.

9. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999.

References

1. Safonova, A. A. (2020). Patrons and Path to Success, or André Grétry and Historical Conflicts in France of the Last Third of the 18th Century. *Starinnaya muzyka (Early Music Quarterly)*, 89(3), 8–13. (In Russ.).

2. Giust, A. (2023). International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich. *Nineteenth-Century Music Review*, 20(2), 261–284. <https://doi.org/10.1017/S1479409822000131>

3. Maximova, A. E. (2013). Balet v opere i opera-balet (russkij muzykal'nyj teatr konca XVIII veka) [Ballet in Opera and Opera Ballet (Russian Musical Theater of the Late 18th Century)]. In P. E. Vajdman & E. S. Vlasova (Eds.), *Nasledie: XVIII–XIX veka [Heritage: 18th and 19th Centuries]*. Collection of Articles, Materials, and Documents (Issue II, pp. 31–39). Moscow Conservatory Press. (In Russ.).

4. Safonova, A. A. (2023). Opera which Involves Dance, or Ballet which Involves Singing: *Comédie Lyrique* on the Stage of the Royal Academy of Music in Paris. *Contemporary Musicology*, (2), 6–27. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-006-027>

5. Krasovskaja, V. M. (1981). *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: ocherki istorii. Epoha Noverra [Western European Ballet Theater: History Essays. The Age of Noverre]*. Iskusstvo. (In Russ.).

6. Maximova, A. E. (2023). Ballet “Doubles” in the Russian Theatre of the Catherine — Alexander Times. *Scholarly Papers of Gnesins Russian Academy of Music*, (2), 14–25. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25>

7. Slonimskij, Yu. I. (2022). *Didlo. Vekhi tvorcheskoj biografii [Didelot. Milestones in Creative Biography]*. Lan, Planet of Music.

8. Gozenpud, A. A. (1959). *Muzykal'nyj teatr v Rossii ot istokov do Glinki [Musical Theater in Russia from the Origins to Glinka]*. Muzgiz.

9. Dulova, E. N. (1999). *Baletnyj zhanr kak muzykal'nyj fenomen (russkaja tradicija konca XVIII — nachala XX veka) [Ballet as a Musical Phenomenon (Russian Tradition from the Late 18th till the Early 20th Century)]*. Four Quarters.

Информация об авторе:

Максимова Е. А. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки.

Information about the author:

Alexandra E. Maximova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Russian Music History Department.

Статья поступила в редакцию 27.03.2024;
одобрена после рецензирования 21.05.2024;
принята к публикации 04.06.2024.

The article was submitted 27.03.2024;
approved after reviewing 21.05.2024;
accepted for publication 04.06.2024.

История музыки

Научная статья

УДК 782, 78.04

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

EDN BWTYFP



Музыкальная риторика Рихарда Штрауса: к постановке проблемы

Наталья Олеговна Власова^{1,2}

¹Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ natagraphia@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация



Аннотация. Едва ли не главная особенность Рихарда Штрауса как композитора — его несравненный дар музыкальной характеристики. Передать в звуках он мог буквально все: как вещи материальные и конкретные, так и отвлеченные представления и понятия. Повышенное внимание к деталям текста, сценических ситуаций, поведения того или иного персонажа обуславливает особую подвижность музыкального изложения в его оперных партитурах. Эта особенность объясняет сильные стилистические контрасты между отдельными музыкально-театральными произведениями в зависимости от сюжета и избранного модуса его воплощения. С учетом возникавших задач в каждом произведении Штраус всякий раз создавал специфический тезаурус музыкальных средств — своего рода характеристических фигур. Сам композитор говорил в этой связи о «звуковых символах» (*Tonsymbole*), к которым относил рисунок мелодической линии, характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном тембре

и другие элементы музыкального изложения. При этом он мог свободно обращаться и к уже существующему музыкально-историческому материалу, содержащему определенные смысловые коннотации (цитаты, стилистика письма, топосы, жанры, композиционные техники и т. п.). В числе характеристических средств, к которым прибегал Штраус, мы выделяем: 1) звукоизобразительные приемы, 2) лейтмотивы, 3) тональность, 4) цитаты (как из чужих, так и из собственных сочинений), 5) жанр, 6) тип письма, 7) стиль. В статье проводится аналогия между методами музыкальной характеристики Штрауса и использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус создает арсенал особых характеристических средств для каждого конкретного произведения. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки.

Ключевые слова: Рихард Штраус, оперное творчество, средства музыкальной характеристики, звукоизобразительность, музыкально-риторические фигуры

Для цитирования: Власова Н. О. Музыкальная риторика Рихарда Штрауса: к постановке проблемы // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 28–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

History of Music

Original article

The Musical Rhetoric of Richard Strauss: Towards Setting the Problem

Natalia O. Vlasova^{1,2}

¹Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,

✉ natagraphia@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation

Abstract. Perhaps the main particular feature of Richard Strauss as a composer is his incomparable gift for musical characterization. He was able to convey literally everything in sounds: both material and concrete things, as well as all sorts of abstract ideas and concepts. An increased attention to the details of the musical text, stage-related situations, and the behavior of various protagonist determines the special mobility and lability of musical presentation in the composer's opera scores. In his work as a whole, this characteristic feature explains the strong stylistic contrasts between particular musical-theatrical works, depending on the plotline and the chosen mode of its implementation. Taking into account the challenges that arose in each work, Strauss each time created a specific thesaurus of musical means – the particular characteristic figures. The composer himself spoke in this regard about “sound symbols” (*Tonsymbole*), to which he pertained the design of the melodic line, the characteristic motive, the special rhythmic motion within the confines of a unique timbre, and other elements of musical presentation. At the same time, he could freely turn to already existing musical-historical material containing certain semantic connotations (musical quotations, particular musical styles, topoi, genres, compositional techniques, etc.). Among the characteristic means that Strauss resorted to, the following must be highlighted 1) word-painting (*Tonmalerei*), 2) leitmotifs, 3) the respective tonality, 4) musical quotations (borrowed from other composers' works and from his own), 5) genre, 6) the compositional method, 7) style. The article draws an analogy between Strauss's methods of musical characterization

and the use of musical and rhetorical figures in the Baroque era. However, if the rhetorical figures refer to the area of typified content, it follows that Strauss creates an arsenal of special characteristic means for each specific work. The musical “emblems”, which previously possessed a universally significant character, acquire purely authorial traits and require individual decoding.

Keywords: Richard Strauss, opera, means of musical characterization, word-painting (*Tonmalerei*), musical-rhetorical figures

For citation: Vlasova, N. O. (2024). The Musical Rhetoric of Richard Strauss: Towards Setting the Problem. *Contemporary Musicology*, 8(2), 28–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-028-047>

Введение

Рихард Штраус был наделен удивительным даром музыкальной характеристики в самом широком смысле слова. Это едва ли не главное свойство его таланта. Передать в звуках он мог буквально все: как любые конкретные, осязаемые явления (блеяние овец, любовные утехи, струящуюся воду, восход солнца и т. д.), так и отвлеченные и обобщенные понятия, отраженные в названиях произведений (симфоническая поэма «Смерть и просветление») или в ремарках внутри партитуры («О великом томлении», «О науке» и других в симфонической поэме «Так говорил Заратустра»). Как он сам однажды сказал, «кто хочет стать настоящим музыкантом, тот должен уметь сочинять музыку даже к меню»¹.

В наибольшей степени это свойство дарования Штрауса раскрылось в опере — главном жанре его творчества, к которому он пришел зрелым мастером, имея за плечами богатый и успешный опыт создания симфонических поэм. Уже в них он в полной мере отточил свое искусство индивидуализации, создавая инструментальные повествования о литературных героях (Макбет, Дон Жуан, Дон Кихот, Тиль Уленшпигель), воплощая личный экзистенциальный опыт («Жизнь героя», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония»). При этом он руководствовался убеждением, что чистые формы абсолютной музыки себя исчерпали, и чтобы получить новую жизнь, должны быть одухотворены «поэтической идеей» — особым замыслом, который проявляет себя на композиционном уровне.

...У Бетховена сонатная форма расширилась до предела — у Антона Брукнера <...> она фактически разрушилась, особенно в финалах — а у его эпигонов и особенно у Брамса стала пустой оболочкой, где удобно размещаются гансликовские

¹ Цит. по: Цвейг С. Вчерашний мир: Воспоминания европейца. М.: Вагриус, 2004. С. 295.

звуковые клише, для создания которых требуется совсем немного фантазии и мало личного творческого участия. Отсюда у Брамса и Брукнера столько пустословия, особенно в переходных разделах. Новые мысли должны искать себе новые формы — этот основной листовский принцип в построении симфонических сочинений, где поэтическая идея действительно одновременно становится и формообразующим элементом, стал для меня <...> путеводной нитью в моих собственных симфонических произведениях².

В операх Штрауса «поэтическая идея» получила новые стимулы для реализации, а характеристический дар композитора — новые возможности для применения. Для его оперных партитур типично повышенное внимание к деталям текста, сценических ситуаций, поведения того или иного персонажа. Сам композитор, который не раз давал на удивление трезвые, объективные оценки собственного творчества, отмечал у себя «скверную склонность к переизбытку характеристических деталей» (письмо Штрауса к К. Краусу от 7 сентября 1940 г.)³. Это обуславливает особую подвижность, лабильность музыкального письма. Если сравнить его с вагнеровским — а именно оперы Вагнера были той вершиной, на которую композитор ориентировался и которую при этом стремился обойти, — то становится очевидно, что изложению Штрауса свойственны фрагментарность, дробность, нервозность, сильно отличающие его от величественного тока вагнеровских партитур. Меняется тактовый размер, цепляются друг за друга краткие частицы лейтмотивов, сами по себе очень переменчивые и разбросанные по разным оркестровым инструментам и группам, быстрые нарастания-«вспышки» сменяются спадами, используются звукоизобразительные приемы, внедряются цитаты, сопоставляется стилистически контрастный материал.

Tonsymbole и музыкальная риторика

В связи со способностью композитора «выразить особое чувство, непосредственно обращаясь к слушателю», Штраус говорил о «звуковых симво-

² Strauss R. Aus meinen Jugend- und Lehrjahren // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 252–253. Говоря о главном факторе тематических видоизменений в программной музыке, Лист тоже использовал понятие «поэтическая идея» (*poetischer Gedanke*): «В программной музыке повторение, вариации, изменения и модуляции мотивов обусловлены их отношением к поэтической идее. Здесь одна тема более не вызывает другую <...>. Хотя и не оставляемые без внимания полностью, все чисто музыкальные соображения подчинены делу раскрытия предмета сочинения. Соответственно, предмет и его действия в данном симфоническом жанре требуют обращения, выходящего за рамки чисто технической работы с музыкальным материалом» («Берлиоз и его симфония “Гарольд”», 1855 — эссе, в котором Лист впервые использовал понятие «программная музыка». Цит. по: Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи / пер. с англ. А. Рондарева. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 292. Штраус использует похожее выражение: *poetische* (или *dichterische*) *Idee*.

³ Richard Strauss — Clemens Krauss. Briefwechsel: Gesamtausgabe / hg. von G. Brosche. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 362.

лах» (*Tonsymbole*). К ним он относил «в первую очередь мелодическое ведение линий (рисунок), характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном звучании (тембре): отдельного инструмента или его сочетания с другими», а также, применительно к Вагнеру, — лейтмотивы, «непосредственно освещающие выражение ощущений, страстей» и рельефно «доносящие их до слуха и восприятия зрителя и слушателя»⁴. Штраус приводит множество примеров *Tonsymbole* из музыки от Бетховена до Дебюсси и заканчивает собственными операми. Его «звуковые символы» — это агенты поэтической идеи, композиционные инструменты ее музыкального претворения в конкретном сочинении.

Можно усмотреть известную аналогию между композиционными принципами Штрауса, воплощающего «поэтическую идею» при помощи арсенала особых методов и средств, и музыкантов конца «риторической эпохи»⁵, которые также использовали комплекс специфических «говорящих» приемов для того, чтобы внятно донести до слушателя через музыку определенное духовное послание. Как писал Александр Викторович Михайлов (опирающийся на историка литературы Александра Николаевича Веселовского), риторическая эпоха имела дело с типизированными средствами, с «готовым словом» [1, с. 135]. Музыкально-риторические фигуры — выделяющиеся на фоне контекста средства выразительности — использовались в музыке XVI–XVIII веков в качестве аналога риторических приемов в словесной речи. Это были «украшения музыки» [2, S. 54], служившие звуковым соответствием или отдельных слов (*Verba*), или выражаемого аффекта в целом (*Res*). Несмотря на то, что какого-либо единого словаря музыкально-риторических фигур не существовало, а теоретики XVII–XVIII веков по-разному трактовали и классифицировали их, опираясь на музыкальную практику своего времени⁶, показательна сама тенденция к типизации, кодификации. Характеризуя поэтику эпохи барокко, Михайлов констатирует: «Мир выстраивается как громадный каталог всего содержащегося в нем» [1, с. 131].

Под музыкально-риторическими фигурами понимались не только отдельные обороты, но и конструктивные приемы, способы письма. Так, полифоническое изложение наряду с другими видами письма и голосоведения

⁴ Strauss R. Späte Aufzeichnungen / hg. von M. Beyer, J. May und W. Werbeck. Mainz u. a.: Schott, 2016. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 21). S. 222.

⁵ Мы используем здесь понятие А. В. Михайлова, который трактует риторику широко, как принцип, формировавший «тип культуры» на протяжении более чем двух тысячелетий начиная с Античности и до конца XVIII века: «В этом обобщенном смысле риторика <...> определяла суть взаимоотношений между автором, действительностью (миром) и текстом (произведением), и в эпоху барокко она вступила в свою финальную фазу, обретя <...> цельность и системность» [1, с. 132].

⁶ Обширный список немецкоязычных музыкально-теоретических источников, послуживших основой *Figurenlehre*, приведен в статье [3, с. 52–55].

ния в теоретических работах XVII века нередко трактовалось в категориях *Figurenlehre*⁷.

Кардинальное отличие Штрауса состоит в том, что его слово не «готовое», а всякий раз придумывается заново. Но и идеи, которые он воплощает, не общезначимые, имеющие отношение к самым основам человеческого бытия, а сугубо индивидуальные, частные и оттого очень разнообразные. В этом смысле он выступает типичным художником постриторической эпохи, чей метод Михайлов определял так:

Каждый большой реалист XIX века сам создает свою особенную риторику (искусство правильно пользоваться словом), чтобы затем следовать ей <...>. Реалист создает, исходя из жизненного опыта и знания художественной традиции, свою особую систему выразительных средств, некоего рода соответствие прежней «риторике», рассыпавшейся в XIX веке как целое, как механизм... [4, с. 34, 35]⁸.

Отметим, что в музыковедении уже предпринимались попытки исследовать проявления музыкальной риторики в XIX веке и позже. Однако, как правило, в подобных случаях речь идет не о какой-либо индивидуальной риторике, а об использовании отдельных музыкально-риторических фигур с их устоявшейся семантикой как позднем следе барочной композиторской практики⁹. В таком ключе, например, изучает риторические фигуры у Вагнера Хартмут Кронес¹⁰.

Индивидуальная музыкальная риторика Штрауса и ее приемы

Попробуем обобщить и систематизировать ту «особенную риторику», которую создает Штраус в своих операх, переводя в музыкальную плоскость драматическое действие на сцене. Мы будем двигаться от более простого и конкретного к более сложному и общему.

⁷ См., в частности: *Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 24–25; *Krones H.* Musik und Rhetorik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von F. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / hg. von L. Finscher. Sachteil. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1997. Bd. 6: Meißen — Musique concrete. S. 828*; о риторических фигурах у И. Бурмейстера: *Heffter M.* *Figurenlehre nach Joachim Burmeister*. URL: <http://figuren.moritz-heffter.de/index.php/die-figuren> (accessed 16.05.2024).

⁸ «Реализм» для А. В. Михайлова, применительно к литературному творчеству, в этом контексте служит собирательным определением эпохи, сменившей длительный период господства риторики как типа культуры.

⁹ Целый ряд подобных аналитических работ, относящихся к творчеству Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Вольфа, приводит в своей статье А. А. Мальцева [5, с. 158].

¹⁰ *Krones H.* *Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung / hg. von H. Loos. Beucha; Markleeberg: Sax, 2013. S. 151–163.*

Звукоизобразительные приемы (живописание звуками визуальных образов или подражание голосам природы). Например, когда Кормилица в «Женщине без тени» с ненавистью говорит о людях «кишащие как угри, кричащие как орлы» (*Wimmelnd wie Aale, schreiend wie Adler*), то ее слова отражаются в оркестре сначала извивающейся линией фагота и английского рожка («угри»), а далее пронзительными форшлагами у флейты *piccolo*, высоких гобоев и кларнета *in Es* («орлы», см. Пример 1). Отметим, что эти форшлагги в точно таком тембровом оформлении и всегда на одной и той же высоте характеризуют в партитуре также другого представителя пернатых хищников — охотничьего Сокола, персонажа этой оперы. Фактически «орлы» изображаются при помощи лейтмотива Сокола, и для слушателя связь возникает совершенно конкретная и однозначная. Это пример того, как музыка у Штрауса

может последовательно иллюстрировать отдельные слова текста. Однако такие случаи у него сравнительно редки.

Лейтмотивы у Штрауса не имеют такого всеобъемлющего значения, как у Вагнера. Обычно их немного, и они относятся к конкретным персонажам, многогранно передавая их характер, темперамент, развитие по ходу действия, даже физические повадки — то есть создавая музыкальными средствами драматический образ. Например, в «Кавалере розы» юного порывистого Октавиана, переживающего на протяжении оперы бурю эмоций, характеризует один-единственный лейтмотив, чьи преобразования воплощают все эти эмоциональные (и физические — переодевание в горничную) смены.

В данном случае возникает отчетливая аналогия с методом монотематической трансформации у Листа — например, в его симфонии «Фауст», где темы

Пример 1. Р. Штраус. «Женщина без тени»,
III действие, ц. 104

Мефистофеля в III части пародируют темы Фауста из I части. Дополнительный довод в пользу сближения композиционных процедур у обоих композиторов — особенность тематической работы, отмеченная Дальхаусом у Листа, но в равной мере свойственная и Штраусу:

По технике листовская трансформация резко отлична от тематической работы в духе Гайдна и Бетховена; наиболее явно благодаря тому, что трансформация, говоря формульно, заключается в ритмической вариантности при идентичности диастематики, а тематическая работа, напротив, в вариабельности диастематики при ритмической идентичности [6, с. 269].

Однако при неоспоримой близости метода цель таких трансформаций у Листа и Штрауса различна. Если Лист подобным образом доносит концептуальную мысль о том, что Мефистофель — воплощение темных сторон личности Фауста и в каком-то смысле — его двойник, то Штраусу тематические трансформации нужны для рельефной драматургической характеристики своего персонажа — пылкого, переменчивого, быстро переходящего от восторга к унынию, от самоуверенности к ревности, от упоения к обиде.

В отличие от Октавиана Барон фон Окс — герой более зрелый и более сложный, разные стороны его личности передаются разными лейтмотивами. Барона, представителя старой аристократии, при первом появлении у Маршалыши сопровождает мотив «французского реверанса», чьи мелкие длительности и замысловатый рисунок на фоне солидных размеренных басов зримо передают полный достоинства церемонный поклон с расшаркиванием (см. *Пример 2*, обратим внимание на тональность *C-dur*, в которой впервые появляется Барон):

102 Metr. ♩ = 72. (zu Octavian)

Baron. Gnaden. Par-don

Пример 2. Р. Штраус. «Кавалер розы», I действие, ц. 102

Еще один пример, показывающий, как могут меняться лейтмотивы Штрауса, — из «Саломеи». В кульминационном эпизоде оперы — в момент поцелуя Саломеи — на фоне дрожащих трелей и тремоло одновременно звучат два ее главных лейтмотива, разнесенные на противоположные края ор-

кестрового диапазона. В верхнем регистре хорошо слышен лейтмотив страсти Саломеи, появившийся, когда она увидела Иоканаана, услышала его речи и почувствовала непреодолимое вожделение к нему (сцена 3, цифра 76). Второй лейтмотив — ее главная тема, открывающая оперу: минорное трезвучие *cis-moll* с опеванием V ступени. Здесь он почти неузнаваем: все его звуки собраны в вертикаль, так что возникает темное пятно в басах. Тем не менее это именно он: минорное трезвучие с двумя вспомогательными тонами к V ступени, причем на исходной высоте (*cis-moll*), но данное в виде аккорда-сонора. Таким впечатляющим образом воплотился в партитуре этот роковой поцелуй (Пример 3).



Пример 3. Р. Штраус. «Саломея», сцена 4, ц. 355

На то, что этот аккорд является вертикализацией лейтмотива Саломеи, обратила внимание Тетис Карпентер [7, р. 101–102]. Она же обнаружила идентичность этого созвучия с тем, что появляется в монологе Саломеи чуть ранее, на слове «смерть» (*des Todes*, такт 4 после цифры 350). Генеалогия этого аккорда окончательно проясняется благодаря его высотному положению на *cis*, а также последующему проведению соответствующего лейтмотива в привычном, «развернутом» виде на той же высоте (такт 2 после цифры 359, вторые скрипки).

Тональности, наделенные у Штрауса определенной семантикой, — очень важное средство характеристики. Тональные структуры в его партитурах (как на уровне архитектоники, так и на уровне отдельных выразительных приемов) неизменно служат объектом пристального внимания и сферой все новых открытий для исследователей его творчества¹¹. Уже сами по себе они многое говорят о персонажах, о ситуации, о господствующем аффекте. Например,

¹¹ Первые работы на данную тему появились еще при жизни Штрауса, см., например, диссертацию и основанную на ней статью Эдмунда Вахтена: *Wachten E. Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1934. Jg. 16. N. 5–6. S. 257–274*. Впоследствии об этом на разном материале и с разной степенью подробности писали В. Шу (*Schuh W. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit / hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Carl Hanser Verlag, 1964*), К. Вильгельм (*Wilhelm K. Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie. München: Kindler Verlag, 1984*), Б. Эдельман (*Edelmann B. Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren // Musik und Theater im "Rosenkavalier" von Richard Strauss / hg. von R. Schlötterer u. a. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. S. 61–97*), А. Кех (*Kech A. Musikalische Verwandlung in den Hoffmannsthal-Opern von Richard Strauss. München: Allitera Verlag, 2015*) и др. См. также нашу статью [8]. И. С. Стогний отмечает в «Женщине без тени» использование тональности *D-dur* для характеристики дома Барака [9, с. 494].

E-dur для Штрауса — тональность любовной страсти, эротических переживаний (хрестоматийные примеры — «Кавалер розы», симфоническая поэма «Дон Жуан»); *F-dur* грубовато-простоват (это тональность Эгиста в «Электре», неуклюжего увальня Барака в «Женщине без тени», а также главная тональность симфонической поэмы «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля»), *G-dur* служит для передачи наивных, чистых помыслов и чувств (в «Кавалере розы» это тональность Софи и заключительного дуэта Октавиана и Софи, написанного по образу и подобию дуэта Памины и Папагено из финала I действия «Волшебной флейты») и т. д.

Увеличение числа диэзов при ключе в мажоре, как правило, коррелирует с нарастанием страсти (экстаз Саломеи, обращающейся к голове Иоканаана, настойчиво подчеркивается возвращением *Cis-dur*, цифры 333, 348, 359). Увеличение числа бемолей в сочетании с низкой минорной терцией — со смертью (*es-moll* в сцене казни Иоканаана, «Саломея», такт 3 после цифры 304 и далее; в момент смерти Электры, «Электра», цифра 261a).



Пример 4. Р. Штраус. «Кавалер розы»,
I действие, тт. 5–6 после ц. 89

Тональность может быть обозначена одним лишь тоническим аккордом. В «Кавалере розы» трезвучие *C-dur*, сопровождающее тревожно-просительную реплику Маршалши, представляет Барона еще до того, как он впервые появится на сцене (Пример 4).

По сути, тональность в таких случаях начинает выполнять лейтмотивные функции. Поэтому неудивительно, что иногда лейтмотив звучит только

в определенной тональности, «срастается» с ней. Примером может служить лейтмотив властителя духов Кайкобада из «Женщины без тени», открывающий эту партитуру: он неизменно проводится в *as-moll* (Пример 5).

Отметим, что сама эта редкая тональность, в которой понижены все диатонические ступени, красноречиво характеризует могущественного повелителя духов, чье царство простирается глубоко под поверхностью земли — в подземном храме, пещерах, подземельях и т. п.

Тональная семантика у Штрауса выражена очень определенно, хотя проводить здесь каталогизацию было бы, конечно, упрощением. Она опирается на целую традицию тональной экзегетики

Langsam und schwer



Пример 5. Р. Штраус.
«Женщина без тени»,
начало, лейтмотив Кайкобада

в музыкальной науке, начало которой в «риторическую эпоху» положил Иоганн Маттезон (1713), опиравшийся на этическое толкование ладов у древних¹², а развил Кристиан Фридрих Даниель Шубарт¹³. Несмотря на то что толкование тональностей и не относилось к *Figurenlehre* как таковому, поскольку тональность как явление сформировалась позже, они наделялись «говорящими» смыслами и их, как и фигуры, пытались систематизировать и классифицировать как носителей определенных аффектов.

Цитаты и автоцитаты Штраус применяет для дополнительной смысловой конкретизации, отсылая при этом к определенному музыкально-историческому контексту и сложившемуся восприятию отдельных произведений. Например, в ранней опере-памфлете «Погасшие огни» (1901), направленной против закоснелости родного Мюнхена, Штраус обличает добрых мюнхенцев при помощи цитат из Вагнера. Главный герой оперы Кунрад упрекает горожан в том, что они изгнали из города его учителя майстера Райхарта, который мешал им спокойно жить. Под майстером Райхартом на самом деле подразумевается Вагнер, на что указывают две цитаты в монологе Кунрада: лейтмотив Валгаллы на словах «повелитель духов» (*Herrscher der Geister*, такт 2 до цифры 181), в подчеркнуто вагнеровском звучании у торжественного хора медных духовых, и лейтмотив Летучего Голландца, звучащий на словах о смелости майстера Райхарта, отвергнутого местными обывателями (*Sein Wagen kam all zu gewagt Euch vor*, такт 3 после цифры 185). Цитаты в данном случае проясняют содержание оперы в целом: ее биографический (относящийся к Вагнеру) и автобиографический (относящийся к Штраусу как преемнику Вагнера) подтекст.

Другая цитата из Вагнера — в опере «Интермеццо», «бюргерской комедии» на автобиографическом материале, — имеет прямое отношение к эстетике Штрауса, его иерархии музыкальных ценностей. В одной из сцен оперы капельмейстер Роберт Шторх (*alter ego* композитора) после репетиции присоединяется к дружеской компании, чтобы поиграть в скат (любимую карточную игру Штрауса). «Ах, партейка в скат — наслаждение, единственное отдохновение после музыки!» — восклицает он умиротворенно. На слове «музыка» появляется хрестоматийно известный Тристан-аккорд — в том же регистре, том же изложении и тех же тембрах, что и в первых тактах великой вагнеровской партитуры. Смысл здесь прозрачен: вот что значит «музыка» для Штрауса (Пример 6):

¹² *Mattheson J.* Das neu eröffnete Orchester. Hamburg: Benjamin Schillers Witwe im Thum, 1713. S. 231–253.

¹³ *Schubart Ch. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / hg. von L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. S. 377–382.

wieder gemächlich

2 Fl. *a²*

2 Ob. *I.*

2 B Klar.

2 Fag. *sf*

Robert *(behaglich)*
Ach, so ein Skät-chen ist ein Ge-nuß, die ein-zi-ge Er-ho-lung nach Mu-sik!

Kommerzienrat *(spottend)*
Be-

wieder gemächlich

I. Viol.

II. Viol.

Br.

Celli

Ktrb. Solo

Пример 6. Р. Штраус. «Интермеццо», II действие, тт. 2–5 после ц. 12

Как видно из этих примеров, цитаты выполняют важную комментирующую функцию — наподобие той, которую у самого Вагнера выполняли лейтмотивы. Спектр цитат у Штрауса достаточно широк: это не только Вагнер, но и Моцарт, Вебер, Гуно, Верди и даже забытый ныне Виктор Несслер. Неизменно такие вкрапления добавляют смысловые обертоны в музыкальное живописание той или иной ситуации.

Характеристика при помощи жанра — случай у Штрауса сравнительно редкий, но представленный по крайней мере в одной из его опер — «Кавалере розы», причем дважды. Во-первых, это тарантелла, рисующая итальянских интриганов, героев второстепенных, поэтому присутствие этого танца в опере очень ограничено. Во-вторых, это венский вальс времен его «золотого века» — династии Штраусов. Он пронизывает «Кавалера розы» от начала и до конца и становится важнейшим музыкальным символом оперы. Вальс в «Кавалере розы» играет двоякую роль. С одной стороны, он характеризует любвеобильного Барона (появления вальса, как правило, связаны с его амурными похождениями и даже просто с его присутствием на сцене) и воплощает чувственность, гедонистическое, жовиальное отношение к жизни. С другой сто-

роны, вальс наилучшим образом характеризует Вену — не как реальный город «первых лет царствования императрицы Марии Терезии» (согласно ремарке в партитуре), а как некое идеальное, объединяющее разные исторические эпохи место действия. В результате в партитуре Штрауса начинает звучать образ города — «столицы вальса»¹⁴, и тем самым сама Вена входит в эту партитуру как едва ли не главный персонаж. «Никто не обращает внимания, что в терезианское время вальс был невозможен <...>, — заметил позже Штраус в разговоре с дирижером Гансом Сваровским. — А атмосфера возникает, и в наилучшем виде!»¹⁵.

Характеристические функции у Штрауса может выполнять определенный *тип письма*, прежде всего имитационный. Пародийной фугой открывается раздел «О науке» из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра». Как сама эта форма, так и подчеркнуто конструктивистская тема, включающая 12 звуковысот, становятся у Штрауса музыкальной метафорой научной схоластики. Возникают ассоциации со столь же красноречивой темой, открывающей симфонию «Фауст» Листа: последовательность из четырех увеличенных трезвучий, спускающихся по полутонам, также суммарно охватывает все 12 звуковысот и служит воплощением всеобъемлющих научных познаний Фауста и одновременно его тягостных размышлений и сомнений.

Для Штрауса вообще типично ироничное отношение к имитационной полифонии. По собственным словам композитора, в его быстрых фугато всегда подчеркнут «юмористический элемент», а образцом ему послужил Вагнер и, в частности, fuga в сцене драки из «Нюрнбергских мейстерзингеров» (II действие, сцена 7) — «главнейший пример контрапунктического юмора»¹⁶. Имитационная полифония всегда используется у Штрауса в связи с определенным драматургическим замыслом. Так, например, в начале третьего акта «Кавалера розы» имитационное изложение в движении тарантеллы осязаемо передает плетение интриги против Барона со стороны итальянцев-авантюристов Аннины и Вальцакки. В «Саломее» канон применен в теологическом споре евреев, и именно он превращает эту сцену в карикатуру: одна и та же тема проводится так же упрямо и нескончаемо, как упрямо и нескончаемо они дискутируют (начало четвертой сцены).

Характеристика при помощи стиля — одна из самых новаторских черт у Штрауса. Долгое время его стилевая изменчивость служила поводом для упреков в холодности, «сделанности» его музыки, в том, что все психологическое у него не переживается, а представляется, как в театре, что он выби-

¹⁴ Эту устойчивую связь несколько позже подтвердил своей хореографической поэмой «Вальс» (1920) Морис Равель: обратившись, как и автор «Кавалера розы», к жанру вальса образца Иоганна Штрауса, он тоже стремился создать образ столицы Габсбургов.

¹⁵ Цит. по: *Swarowsky H. Wahrung der Gestalt / hg. von M. Huss. Wien: Universal Edition, 1979. S. 248.*

¹⁶ *Strauss R. Späte Aufzeichnungen. S. 141.* В качестве исключения он называет окончание «Домашней симфонии» (с цифры 87).

рает стили, как по каталогу¹⁷. Однако ныне, в ретроспективе, с учетом опыта постмодернизма, эта его особенность кажется едва ли не самой современной и неожиданно сближает с культурой конца XX века, с ее ощущением конца истории и пришедшим на смену «высокому модернизму» разнообразием гетерогенных явлений и тенденций.

Штраусовская концепция стиля, по мнению известного американского дирижера и музыковеда Леона Ботстайна, явилась «ключевым аспектом его модернизма»:

Штраус первым из композиторов разрушил традиционный исторический нарратив <...>, где стиль в искусстве отражал уникальный и единый в духовном отношении отдельный исторический период <...> Склонный к историческому пессимизму, Штраус искал в прошлом узнаваемые стилистические элементы, которые мог использовать для совершенно антиисторических целей [10, p. 18].

Как композитора, предвосхитившего стилистическую диссоциацию конца XX века, рассматривает Штрауса крупный американский специалист по его творчеству Брайан Гиллиам [11, p. 89–90]. Того же мнения придерживается и Бенедикт Тейлор, усматривающий связь иронического отношения Штрауса к исторической аутентичности со взглядами Фридриха Ницше [12, p. 214–222]. При этом все трое считают точкой отсчета «игровой» концепции истории у Штрауса «Кавалера розы». На наш взгляд, предпосылки к ней обнаруживаются задолго до появления этой оперы.

Свободное распоряжение располагаемым стилевым материалом как средством характеристики наряду с любыми другими проявилось в творчестве Штрауса рано, а осознание этого пришло еще раньше. Уже в 1890 году 25-летний композитор писал Козиме Вагнер:

Гении вроде Моцарта, Гайдна, Шуберта могли творить с величайшей наивностью, в искусстве, которое они только что сами и утвердили, <...> у них не было образцов, потому великолепное бессознательное могло раскрыться совершенно без воздействия интеллекта; мы же, нынешние, чтобы вообще состояться, должны переработать в себе короткое, но колоссальное развитие всего искусства и хорошенько напрячь нашу голову¹⁸.

Уже опера «Погасшие огни» демонстрирует примечательную стилистическую разнородность материала. В ней соединяется тематизм, который — с точки зрения «чистого», цельного авторского стиля — плохо сочетается друг с другом, причем такая «рассогласованность» не только не ретушируется,

¹⁷ В частности, это служило предметом яростной критики со стороны Т. Адорно. См.: *Adorno Th. W. Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964 // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I–III. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978. S. 569–570, 579.*

¹⁸ Письмо Штрауса к Козиме Вагнер от 3 марта 1890 года. *Cosima Wagner — Richard Strauss: ein Briefwechsel / hg. von F. Trenner. Tutzing: Hans Schneider, 1978. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 2). S. 29.*

но становится ключевым средством драматургического противопоставления и двигателем всего происходящего.

Мы имеем в виду контраст между народными сценами и персонажами, с их подчеркнута фольклорным, бесхитростно-жанровым материалом («Чистый Лорцинг!» — как написал Штраус отцу¹⁹) и характеристикой главного героя Кунрада, полностью отвечающей поствагнеровскому состоянию композиционного письма. Подтекст здесь прозрачный: Мюнхен, который Штраус однажды в сердцах назвал пивным болотом, весь остался в беспечальном прошлом, а Кунрад — герой из нового времени, пришедший его встряхнуть и разбудить. Кунрад — единственный в опере герой, который характеризуется при помощи лейтмотивов. Тем самым подчеркивается его «особость» на фоне добрых мюнхенцев и вместе с тем утверждается его связь с майстером Райхартом в качестве ученика²⁰. Таким образом, не только сам тематический материал, не только его стилистические свойства, но и сам *метод композиции* служит здесь для Штрауса предметом выбора и средством характеристики, приобретая драматургическое значение.

Стилистической цитатой можно назвать и знаменитую колоратурную арию Цербинетты из «Ариадны на Наксосе», которая служит совокупным воплощением итальянской оперы с ее культом голоса, беспредельной виртуозностью, искусством *belcanto*. Причем, как и применительно к вальсу в «Кавалере розы», Штраус ничуть не был озабочен музыкально-исторической достоверностью: итальянская оперная виртуозность XVIII века представлена в «Ариадне» колоратурным стилем XIX века образца Беллини, Доницетти, Верди (а возможно — и оффенбаховских «Сказок Гофмана» в лице Олимпии). Художественный образ для него был гораздо важнее бесспорной аутентичности.

На наш взгляд, именно желанием как можно рельефнее воплотить «поэтическую идею» объясняется стилевая переменчивость Штрауса, которая ставила в тупик многих современников. Можно сказать, что он в высшей мере обладает даром стилистической эмпатии. Когда ему надо воссоздать необузданную страсть, погубившую юную Саломею, или ночные кошмары Клитемнестры так, чтобы слушатели содрогнулись, он становится радикальным новатором. Он умеет быть таковым, но это не его конечная цель, не его миссия, а конкретная творческая задача. И если ему нужно передать дух Вены через картину нравов времен Марии Терезии или представить обобщенный образ *italianità*, то он легко прибегает к стилизации и «превращается» в Иоганна Штрауса, в Моцарта, в Доницетти. Штраус может быть любым — в зависимо-

¹⁹ Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906 / hg. von W. Schuh. Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1954. S. 238.

²⁰ Подробнее об опере «Погасшие огни» и, в частности, о композиционной стилистике как факторе музыкальной драматургии см. [13, с. 136–141].

сти от того, что воспламенило его воображение. И чем больше эта увлеченность, тем совершеннее его мастерство перевоплощения.

Резюме

В стремлении Штрауса передать индивидуальное содержание своих партитур особенно внятно («постижимо», если воспользоваться любимым понятием Арнольда Шёнберга) и во всех подробностях можно увидеть известное сходство с использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус создает свой личный арсенал значимых элементов, своего рода «характеристических фигур». Некоторые из них важны для его творчества в целом (например, тональная семантика, «юмористическая» трактовка быстрых фугато), но большинство создаются для отдельно взятых произведений, исходя из конкретных художественных намерений. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки.

Это свойство объединяет Штрауса и Листа, у которого Карл Дальхаус отмечал формирование, «в традиции музыкальной риторики, четких и устойчивых музыкальных вокабул», замещавших «общую, выходящую за рамки одного произведения детерминированность музыкально-риторических фигур специфической, ограниченной этими индивидуальными рамками определенностью музыкального выражения» [6, с. 274]. Фиксации таких музыкальных вокабул, по мысли Дальхауса, у Листа служили программы. В качестве примера подобных «фигур», резко выделяющихся на общем фоне и указывающих на особую «поэтическую идею», помимо упоминавшейся начальной темы из симфонии «Фауст», можно привести тритон *h-f*, который открывает и завершает собой Мефисто-вальс № 2, — созвучие в такой функции прямо-таки революционное и объяснимое лишь программным замыслом: тритон, этот *diabolus in musica*, появляющийся в ключевых местах формы, явно отсылает к заглавному герою сочинения.

Аналогичные процессы у Штрауса выражены гораздо ярче, поскольку его «поэтические идеи» намного более предметны, чем листовские, даже в симфонической музыке, не говоря об операх, где задачей композитора становится воплотить и интерпретировать все перипетии сценического действия, создав музыкальную драматическую форму. Если у Листа программы намечали путь в сферу трансцендентного, то у антиметафизика Штрауса они раскрывают все многообразие идей, явлений и вещей в их осязаемой конкретности. Переводя их в звуковую сферу (в «звуковые символы»), он проявляет неистощимую изобретательность и остроумие. Но несмотря на столь важное эстетическое различие, конечная цель обращения к «поэтической идее» у обоих компози-

торов одна и та же: уход от рутинных «общих форм» композиционных процедур, индивидуализация замысла и его воплощения и, как следствие, открытие небывалой выразительности. Вот как об этом писал сам Штраус: «...Композиционные, гармонические, контрапунктические новации неизбежно и целенаправленно не могли возникнуть на почве абсолютной музыки. <...> Лишь потребности драмы или плодотворное влияние ясной поэтической идеи подталкивало музыканта искать неизведанное»²¹. Новые выразительные возможности — именно то, на что направлена «новая риторика» Штрауса. Ее можно считать частным выражением процесса индивидуализации композиционных структур, которым был отмечен путь к новой музыке XX века.

Список литературы

1. Михайлов А. В. Поэтика барокко // Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 7–187.
2. Eggebrecht H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische Figuren // Brockhaus Riemann Musiklexikon / hg. von C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht. Mainz: Schott, 1995. Bd. 2. S. 54–55.
3. Мальцева А. А. Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13, № 1. С. 40–61. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.103>
4. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008.
5. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 2. С. 157–161. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>
6. Дальхаус К. Листовская идея симфонического // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 267–275.
7. Carperner T. Tonal and Dramatic Structure // Richard Strauss. Salome / ed. by D. Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 88–108.
8. Власова Н. О. Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 3. С. 464–477. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>
9. Стогний И. С. Р. Штраус “Die Frau ohne Schatten” («Женщина без тени»): символический контекст и образные метаморфозы // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Четвертой международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: ПАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 489–496.
10. Botstein T. The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View // Richard Strauss and His World / ed. B. Gilliam. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

²¹ Strauss R. Späte Aufzeichnungen. S. 141.

11. Gilliam B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

12. Taylor B. “Ein sonderbar Ding”: Music, the historical and the problem of temporal representation in *Der Rosenkavalier* // *Cambridge Opera Journal*. 2020. Vol. 32, no. 2–3. P. 187–225. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000045>

13. Власова Н. О. Штраус контра Вагнер: об опере «Погасшие огни» // *Искусство музыки. Теория и история*. 2023. № 28. С. 120–153. URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/b87/xv9t970fjyfhg8t107d60u7cqq4popxa/imti_2023_28_120.pdf (дата обращения: 28.05.2024).

References

1. Mikhailov, A. V. (2007). Poetika barokko [Baroque Poetics]. In A. V. Mikhailov, *Izbrannoe. Zavershenie ritoricheskoi epokhi [Selected Writings. The End of the Rhetorical Era]* (pp. 7–187). Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (In Russ.).

2. Eggebrecht, H. H. (1995). Figuren, musikalisch-rhetorische Figuren. In C. Dahlhaus, & H. H. Eggebrecht (Eds.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (Vol. 2, pp. 54–55). Schott.

3. Maltseva, A. A. (2023). Sources of Figurenlehren of the Baroque Era in Musicology of the German Language Space. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 13(1), 40–61. (In Russ.). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.103>

4. Mikhailov, A. V. (2008). *Metody i stili literatury [Methods and Styles of Literature]* (L. I. Sazonova, Ed.). IMLI RAN im. A. M. Gor'kogo. (In Russ.).

5. Maltseva, A. A. (2020). Musical-Rhetorical Figures in Romanticism Heritage: Discussions on Research Methodology. *Manuscript*, 13(2), 157–161. (In Russ.). <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>

6. Dahlhaus, C. (2019). Listovskaia idea simfonicheskogo [Liszt's Idea of Symphonic]. In Dahlhaus, C., *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected Works on the History and Theory of Music]* (S. B. Naumovich, Ed., & Trans.), (pp. 267–275). Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. (In Russ.).

7. Carperner, T. (1989). Tonal and Dramatic Structure. In D. Puffett (Ed.), *Richard Strauss. Salome* (pp. 88–108). Cambridge University Press.

8. Vlasova, N. O. (2023). Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss *Der Rosenkavalier*. *Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, 14(3), 464–477. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.04>

9. Stogny, I. S. (2019). Richard Strauss “Die Frau ohne Schatten”: The Symbolic Context and Metaphorical Transformations. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time* (Vol. 1, pp. 489–496). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

10. Botstein, L. (1992). The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View. In B. Gilliam (Ed.), *Richard Strauss and His World* (pp. 3–32). Princeton University Press.

11. Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge University Press.

12. Taylor, B. (2021). “Ein sonderbar Ding”: Music, the Historical and the Problem of Temporal Representation in *Der Rosenkavalier*. *Cambridge Opera Journal*, 32(2–3), 187–225. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000045>

13. Vlasova, N. O. (2023). Strauss Contra Wagner: On the Opera *Feuersnot*. *Art of Music. Theory and History*, (28), 120–153. (In Russ.). URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/b87/xv9t970fjyfhg8t107d60u7cqq4popxa/imti_2023_28_120.pdf (accessed 28.05.2024).

Сведения об авторе:

Власова Н. О. — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

Natalia O. Vlasova — Dr. Sci. (Art Studies), Head of Moscow Conservatory Press, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Senior Research Fellow, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 16.04.2024;
одобрена после рецензирования 29.05.2024;
принята к публикации 04.06.2024.

The article was submitted 16.04.2024;
approved after reviewing 29.05.2024;
accepted for publication 04.06.2024.

History of Music

Original article

UDC 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-048-067>

EDN BYFKLF



Sergei Rachmaninoff and American Press at the Turn of the 1920s and 1930s

Vera B. Val'kova^{1,2}

¹Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ v.valkova@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation



Abstract. The turn of the 1920s and 1930s marks an important changes in the creative destiny of Sergei Rachmaninoff. The problems that arose then were clearly reflected in he publications of the American press and in the reaction of Rachmaninoff to them. During this period, several important events and circumstances came together for him. They can be combined into several groups. The first of them is associated with an attempt to boycott the composer's work in the USSR after the publication in 1931 in the USA of a collective letter signed by Rachmaninoff protesting against Stalin's repressions; the second is determined by the changed relationship between Rachmaninoff the pianist and the audiences, with potential and actual visitors to his concerts; the third is the ambiguous reaction of the US musical community to the premiers of new works created by Rachmaninoff after a long composer's silence. All three groups of problems

Translated by Dr. Anton A. Rovner

are revealed based on documentary sources – articles in the American press (little known or commented for the first time) and published Rachmaninoff's letters. Conflicting assessments of the performing arts and composer's works of the highlighted period can be eloquent evidence of a sharp turn in the Rachmaninoff's musical activities, of his emergence to a new level of thinking, unexpected and for the time being incomprehensible to his contemporaries. All the examined aspects of Rachmaninoff's relationship with American press of the late 1920s and early 1930s indicate an important milestone in his creative destiny. For the first time in Russia, the Appendix to the article contains the full text of the letter signed by Rachmaninov to Rabindranath Tagore.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, turn of the 1920s and 1930s, American press, boycott, performing arts, composer's oeuvre

Acknowledgments: The author expresses deep gratitude to the staff of the Russian National Museum of Music, as well as Yulia Kreinin (Israel) and Keenan Risor (USA) for their assistance in collecting materials for the articles.

For citation: Val'kova, V. B. (2024). Sergei Rachmaninoff and American Press at the Turn of the 1920s and 1930s. *Contemporary Musicology*, 8(2), 48–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-048-067>

История музыки

Научная статья

С. В. Рахманинов и американская пресса рубежа 1920–1930-х годов

Вера Борисовна Валькова^{1,2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ v.valkova@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация. Рубеж 1920–1930-х годов обозначил важный поворот в творческой судьбе С. В. Рахманинова. Возникшие тогда проблемы нашли яркое отражение в публикациях американской прессы и в реакции на них самого Рахманинова. В этот период сошлись несколько важных для него событий и обстоятельств. Их можно объединить в несколько групп. Первая из них связана с попыткой бойкота творчества композитора в СССР после публикации в 1931 году в США подписанного Рахманиновым коллективного письма с протестом против сталинских репрессий; вторая определяется осложнившимися отношениями Рахманинова-пианиста с публикой, с потенциальными и реальными посетителями его концертов; третья обусловлена неоднозначной реакцией музыкальной общественности США на премьеры новых произведений, созданных Рахманиновым после долгого композиторского молчания. Все три обозначенные группы проблем раскрываются в опоре на документальные источники — статьи в американской прессе (малоизвестные и впервые освещаемые) и опубликованные письма Рахманинова. Противоречивые оценки исполнительского искусства и композиторского творчества выделенного периода могут быть красноречивыми свидетельствами резкого поворота в поисках Рахманинова, выхода его к качественно новому уровню мышления, во многом неожиданному и до поры непонятному для его современников. Все рассмотренные аспекты взаимоотношений Рахманинова с американской прессой конца 1920-х — начала 1930-х годов указывают на важный рубеж в его творческой судьбе. В Приложении к статье впервые в России приводится полный текст подписанного Рахманиновым письма к Р. Тагору.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, рубеж 1920–1930-х годов, американская пресса, бойкот, исполнительское искусство, композиторское творчество

Благодарности: Автор приносит глубокую благодарность сотрудникам Российского национального музея музыки, а также Ю. В. Крейниной (Yulia Kreinin, Израиль) и Кинану Рисору (Keenan Reesor, США) за помощь в сборе материалов для статьи.

Для цитирования: Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и американская пресса рубежа 1920–1930-х годов // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 48–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-048-067>

The turn of the two interwar decades signified an important turn in Sergei Vassilyevich Rachmaninoff's artistic destiny. The problems that arose then found their bright reflection in the publications of the American press and the composer's own reactions to them. This period saw the conjoining of several events and circumstances that may be united into several groups.

The first of them was the attempt of boycotting the composer's music in the USSR after the publication in the 1931 in the USA of the collective letter protesting Stalin's repressive policies signed by him; the second was the complexification of the relations of Rachmaninoff the pianist with the public, with the potential and real attendees of his concerts; the third was the ambiguous reaction of the musical community to Rachmaninoff's new compositions created by him after a lengthy silence. We also must not forget the political situation, which exacerbated particularly during those landmark years, which expressed themselves with the beginning of the harsh economic crisis in America and Europe, the triumph of the National Socialist Party in Germany that lead to Adolf Hitler's totalitarian regime, as well as the sharp increase of repressions in Stalin's Soviet Union (1929 was declared to be the year of "the great turning point," and it brought both an economic surge and countless human casualties). All of these circumstances are connected with a certain unobvious but real logic, having also defined a number of profound peculiarities of Rachmaninoff's compositions of the late 1920s and early 1930s. The attempt to comprehend the formed "topical junction" through the prism of the responses of the American press is what comprises the aim of the presented article.

The Letter to Tagore

The story of the "boycott" of Rachmaninoff's music in the early 1930s is quite well-known, it was illuminated numerous times in the literature¹ (see: [1; 2; 3]).

¹ See Bryantseva, V. N. (1976). *S. V. Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]*. Sovetsky kompozitor (p. 645), Nikitin, B. S. (2008). *Sergei Rakhmaninov. Dve zhizni [Sergei Rachmaninoff. Two Lives]*. Klassika XXI (p. 208).

It suffices to remind of the most important. Everything began with the publication in the American newspaper, *The New York Times*: on January 12, 1931 this periodical published an open letter signed by Rachmaninoff (along with Ivan Ivanovich Ostromyslensky and Ilya Lvovich Tolstoy). In its turn, the letter was a response to a set of interviews given by Rabindranath Tagore, who had visited the Soviet Union and responded enthusiastically to the successes of popular education in the land of the Soviets. Against the background of what had already been known beyond the confines of the USSR about Stalin's political repressions, Tagore's words of praise seemed to be insulting and false. The letter written by Ostromyslensky-Rachmaninoff-Tolstoy was composed in harsh expressions that reflected the irreconcilable position of the representatives of the Russian emigration: "Much to our surprise, he has given praise to the activities of the Bolsheviki, and seemed rather delighted with their achievements in the field of public education. Strangely, not a word did he utter on the horrors perpetrated by OGPU in particular."²

Let us leave aside the motives and the circumstances of Rachmaninoff's participation in this action — this theme is too specialized and too delicate, considering his long-established cautious attitude to any various public declarations and interviews in the press. According to Philip Ross Bullock's fair observation, this attitude had already been formed by the time of the artist's American debuts in 1909–1910: "...His first American tour revealed to him the potential benefits of using the interview format to cultivate his celebrity, while still guarding his deeply felt sense of privacy." [4, p. 183]. It is also well-known that Rachmaninoff possessed a sufficient amount of practical hold to consider the possible reaction of the public and the press when planning his concert tours (see about this [5]).

However, there are grounds for considering that Rachmaninoff's position in this incident was firm and conscious. Two months later, the newspaper, *New York Herald Tribune* from March 20 of the same year reported that Rachmaninoff's signature stood under "The anti-Soviet article' referred to in the dispatch may be either of two communications signed by Mr. Rachmaninoff published last January. One was [...] an appeal to the State department asking the American people to refrain from buying Soviet goods. It was signed by 210 prominent Russians here and abroad, including many scientists, statesmen, musicians, artists, clergymen and industrialists."³

² Ostromislensky, I., Rachmaninoff, S., & Tolstoy, I. (1931, January 15). Tagore on Russia. The "Circle of Russian Culture" Challenges Some of His Statements To the Editor of New York Times. *The New York Times*. Here and further down the quotations from the American press are given from the newspaper clippings collected by Sofia Satina and donated by her to the Library of Congress of the USA. The copies of some of the clippings were passed by Satina to the Russian National Museum of Music in Moscow, where they have been preserved since then (RNMM. Fund 18. Nos. 1684–1775, Nos. 1776–1832, etc.). The greatest amount of the copies of the clippings used in the article have been provided by the author by Keenan Reesor. All of the translations from English into Russian have been carried out by the author of this article. The newspaper pages are indicated in those cases when they are reflected in the clippings.

³ Anonym, (1931, March 20). Rachmaninoff Works Boycotted by Russians as Reactionary. *New York Herald Tribune*.

The reactions of the Soviet society to the political statements to which Rachmaninoff turned out to be involved in has also been long well-known and expounded in the works of Marina Grigoryevna Raku [1; 2]. On May 5 and 6, 1931 English conductor Albert Coates toured Moscow and Leningrad, and under his direction the orchestra and the chorus of the Bolshoi Theater performed Gustav Holst's orchestral suite *The Planets* and Rachmaninoff's poem *The Bells*. This concert was used as an occasion to remind the Russian émigré of his "attacks" on the USSR.

In March 1931 the staff of the Moscow Conservatory presented a condemnatory statement, after which in the Leningrad Conservatory the following resolution was passed:

The staff of the VLKSM [Communist Youth League] of the Leningrad Conservatory, after having discussed the summons of the general assembly of the Moscow Higher Music School about declaring a boycott to the works of the White émigré composer Rachmaninoff, in connection with his actions in the foreign press with calumnious claims about compulsory work in the USSR, aligns itself in full to the proposition of boycotting Rachmaninoff's music, which reflects the decadent moods of the petty bourgeoisie, an art that is especially adversarial in the conditions of the hard fought class struggle on the musical front.⁴

These calls were echoed by certain other newspapers and journals. The outcome of history is also well-known: the "boycott" did not last long — already in 1933 the works of the disgraced composer began to return to the concert halls and the stands of the music stores.

The news about the scandal reached Rachmaninoff very quickly, about two weeks after the publications of the "incriminating articles" in the Soviet newspapers. On March 27 he was supposed to have finished his tour of the east coast of the USA, in Brooklyn, Connecticut, and when and his spouse accompanying him "...crossed the continent to complete the season on the east coast, they heard most unwelcome news from Moscow."⁵

We can only guess about Rachmaninoff's reaction to these news. Rachmaninoff never made any public statements or gave any interviews. However, the newspaper reporters, in all likelihood, waited for his response with impatience, and, not having received any from him, attempted to "simulate" it, relying on not very veracious sources.

In an item titled *Dangerous Music*, the newspaper, *The New York Times* reported on March 29, 1931: "Having silenced the Moscow bells, our Russian comrades have now done what they could to still the music reminiscent of them. The Moscow and Leningrad conservatories have boycotted the works of Sergei

⁴ Anonym, (1931, March 15). Boykot Rachmaninovu [A Boycott of Rachmaninoff]. *Krasnaya gazeta. Evening edition*, 63 (2730), p. 3.

⁵ Bertensson, S., & Leyda, J. (1956). With the Assistance of Sophia Satina. In *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. New York University Press, p. 273.

Wassilievitch Rachmaninoff, late of Moscow and now at 505 West End Avenue, New York.”⁶

Further on, the author gives a verbatim quotation of the Soviet “comrades”: “There must be immense advertising value in the Soviet appraisal of Rachmaninoff compositions as “reactionary and particularly dangerous to conditions in the acute class struggle on the musical front,” but Rachmaninoff is indifferent to notoriety.”⁷

With the absence of fresh statements from the composer, the journalist cites an olden story recounted by Rachmaninoff in his interview from 1921⁸ and republished numerous times in Russian.⁹ This was the story of Tchaikovsky’s reaction to the exceptional popularity of his music. In Rachmaninoff’s transmission, Tchaikovsky’s comment sounds as follows: “Now I am quite indifferent.” These words are repeated in the newspaper, but already in connection with the latest events — as an imaginary response to the accusation brought to Rachmaninoff: “‘Reactionary and particularly dangerous’. ‘I am quite indifferent.’”¹⁰

The *New York Herald Tribune* in the previously cited publication, went even farther in conjecturing Rachmaninoff’s response, citing certain nameless friends of the composer’s: “Mr. Rachmaninoff, in accordance with his custom of refusing to discuss political subjects, declined in New York last night to comment on the Soviet boycott. It was understood from his friends, however, that he had said that he was “rather proud” to be the object of the Moscow activity.”¹¹

A more veracious account of the affair may be found in the report published in the journal *Syracuse Herald* on March 21, 1931:

Wrestling with a pair of rubbers, a woollen scarf and an overcoat, Sergei Rachmaninoff, the great Russian pianist and composer, flung out a brief ‘Proud of it’ when questioned on what he thought of having his compositions banned... and thereupon beat a hasty retreat from his dressing room after a brilliant recital at Constitution Hall. ‘Why shouldn’t I be?’ he added. (Quoted by: [3, p. 149])

Despite the dubious quality of the sources, the cited statement by Rachmaninoff seems to be quite plausible. And it may already be asserted with all certitude: he could not have remained indifferent to yet another action of repression in his native land, all the more so, because it concerned him, in particular.

⁶ Anonym, (1931, March 29). Dangerous Music. *New York Times*.

⁷ Ibid.

⁸ Anonym, (1921, April). *The Musical Observer*, pp.11–12.

⁹ Apetyan, Z. A. (Ed.). (2023). Vospominaniya. Stat'i. Intervyu. Pis'ma [Memoirs. Articles. Interviews. Letters]. In Rachmaninoff S. V. *Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]*. (Vols. 1–3, Vol. 2). Muzyka, p. 74.

¹⁰ Anonym, (1931, March 29). Dangerous Music. *New York Times*.

¹¹ Anonym, (1931, March 20). Rachmaninoff Works Boycotted by Russians as Reactionary. *New York Herald Tribune*.

“...However, the reports are sour”

The spirit of the landmark time manifested itself not only in the described story, but also had an impact on the relationship of Rachmaninoff the pianist with the audience of his listeners and his critics. Naturally, his reputation as an outstanding performer remained on high standing, without any doubt. His performances were most frequently accompanied by effusive ovations on the part of the public, sometimes morphing into veritable mass demonstrations. However, from 1927 and up to the early 1930s Rachmaninoff's letters presented more and more often lamentations of half-empty halls, cold reception and disapproving responses on the part of the journalists.

Rachmaninoff sense acutely the reaction of the auditorium and was by no means indifferent to the reports of the press. Judging by certain slipups in his letters, his attitude towards the newspaper reports preserved a healthy balance of steadfast attention and an independence of self-assessment. In one of his letters (from April 3, 1928) he confesses: “As for the reviews about me, I do not know whether they should be sent here! It is best if you preserve them for yourselves. All of these reports have never been very interesting for me throughout all of my life. Maybe, it is because, more often than not, they were negative.”¹² Another letter (from February 2, 1931) reflects the combination of self confidence and the apparent concernment about the tone of the newspaper reports so characteristic of Rachmaninoff:

I played well, and I am very pleased with myself. However, the reports are sour. And what could this mean? What did I do to them? After all, ten years ago, when I played approximately ten times worse, the tone of the newspapers was ten times better. There is something here unfathomable for me for my understanding. And, most importantly, I cannot change myself, nor do I want to.¹³

This acknowledgement presents an important testimony of the change in the attitude towards Rachmaninoff the pianist, which he himself observed.

It was particularly during those years of crisis in Rachmaninoff's artistic career, for the first time after his departure from Russia, there arises the sharply paradoxical conjunction of triumphal successes and, simultaneously, sharply negative judgments of his performance. I shall cite only several most revealing examples of this paradox. The excesses in the behavior of the exuberant audiences during Rachmaninoff's concerts are demonstrated most vividly by one of the reviews from 1932. It appeared after his concert in Chicago on January 14. The critic (Herman Devries) describes the “football” frenzy of the listeners who packed the hall, despite the catastrophic downpour of rain:

¹² Apetyan, Z. A. (Ed.). (2023). Rachmaninov S. V. Pis'mo k N. V. Korotnevvoy ot 3 aprelya 1928 g [Letter to N. V. Korotneva from April 3, 1928]. In Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. (Vols. 1–3, Vol. 2). Muzyka, p. 208.

¹³ Apetyan, Z. A. (Ed.). (2023). Pis'mo k E. I. Somovu ot 2 fevralya 1931 g [Letter to E. I. Somov from February 2, 1931]. In Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. (Vols. 1–3, Vol. 2). Muzyka, p. 270.

While the city was drowned in one of the worst rainstorms ever witnessed here, hundreds of usually sane persons were shouting “bravo”, stamping their feet, waving programs, and generally behaving like a crowd of frantic college youths at a football triumph of their alma mater. And this is Chicago, the much discussed city by the lake. This audience is made up of Chicagoans. These people are not from Marseilles, Montpellier or Bordeaux, not from Spain or Italy; they are Americans. Thus Rachmaninoff changed more Americans into music-mad, hero-mad men and women, forgetting all save that they were in the presence of genius. <...> Let it ain!¹⁴

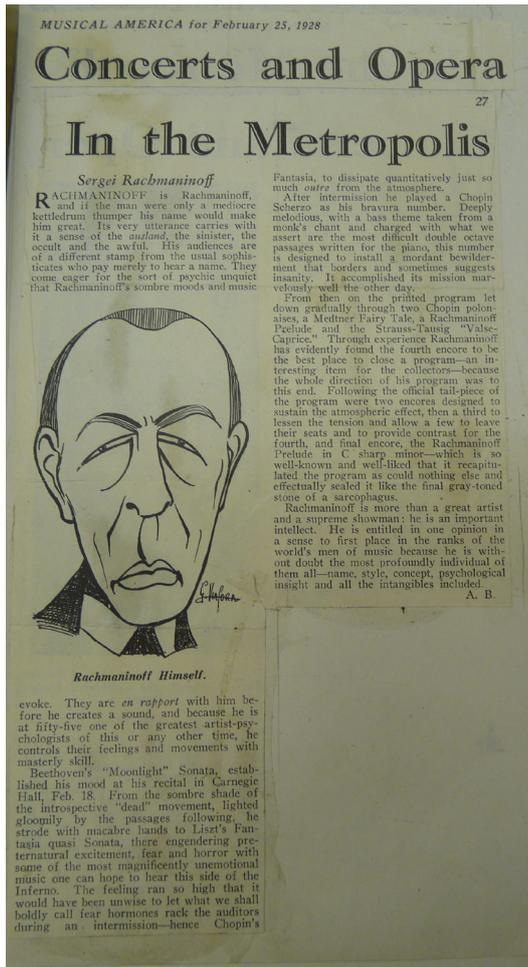


Illustration 1.
Musical America Magazine page
(February 25, 1928) with a review
of Rachmaninov's performance
on February 18 in New York
at Carnegie Hall

No less expressive is the critic's summary: "No one born will ever play as he did. No pianist to come will ever equal this Olympian as he reveals the utmost beauties of the pianoforte. His concerto is merely one-millionth of his genius, his performance only a single offspring of his tremendous brain and technic."¹⁵ More restrained, but quite high assessments appeared in these years in other publications (see *Illustration 1*).

On the opposite pole of the reports is the review of the concert in New York on February 19, 1927, in which the author (Olga Samaroff) observes with a distinct sense of disenchantment: "Again, as a pianist, Rachmaninoff seldom displays in my opinion the emotional warmth and sensuous color so characteristic of his own creative muse."¹⁶ In the subsequent years, such assessments acquired a greater amount of harshness.

In the newspaper, *Detroit Evening News* from February 6, 1929 Ralph Holmes wrote:

Something seems to have come over Rachmaninoff these past few seasons. Not only did he take to smiling a couple of years ago, but he has definitely joined the ranks of the pianistic pyrotechnicians, and in Orchestra Hall Tuesday evening gave a performance that positively dazzling. Whereas

¹⁴ Devries, H. (1932, January 15). Football Cheers Greet. Rachmaninoff in Orchestra Hall. *The Chicago American*, p. 26.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Samaroff, O. (1927, February 20). Sold-Out House for Rachmaninoff's First Recital at Carnegie Hall. *Evening Post*.

we used to look forward to a Rachmaninoff recital as an emotional experience, now we must remember this last one as hardly more than an exhibition of glittering brilliance, with some pretty sentiment for trimming. Can it be that the gloomy-looking Russian who led so often into realms of mystery and imagination has become Americanized and gone rotarian?¹⁷ Or has he been reading the notices of his fellow countryman, Brailowsky, who is so lavishly praised for his cleverness, and decided to remind the public that he, too, knows all the tricks and has 10 fingers as nimble as any one's?¹⁸ (see *Illustration 2*).

Most likely, the most devastating criticism, coming from the famous critic Edward Cashing, appeared in the newspaper, *The Brooklyn Eagle* after the concert on March 27, 1931:

...despite his classic impersonality that is one of its most striking characteristics, his art reflects the fluctuations of his moods to a degree not observable in the performances of pianists equally gifted, equally accomplished. When he is not at his best, as was the case last evening, he can be very dull. His emotional detachment then is translated into terms of indifference, and one feels that Mr. Rachmaninoff has neither head nor heart for this task; nothing is expressed in his playing but weariness and lassitude of spirit. He is sufficiently the master of his instrument, sufficiently the musician always to play brilliantly, in a sense effectively; neither his technique nor his sense of values, of proportion, of style deserts him, but his pianism becomes spiritually, emotionally barren, conveys to us little or nothing of meaning of the music, seem to us a mere repetition of interpretative formulae, devoid of conviction on Mr. Rachmaninoff's part.¹⁹

Naturally, the paradox imprinted in the cited utterances requires a degree of comprehension — at least, of the hypothetical variety. Both the exuberant and the scathingly negative reports came from authoritative reviewers, frequently well-known musicians, and were published in respectable editions. The instigator and the object of the attacks of the critics, as can be seen from the quoted letter, did not find any explanations of the resultant polarization of opinions of his art.

In Sergei Bertensson's and Jay Leida's book²⁰ [6] the conjecture is put forward that the negative reviews were aroused by a real creative decline in connection with the Soviet "boycott." The selfsame authors also mention another possible reason for this: the neurological pain in the right temple. However, the "sour reports," just as the neurological pains, appeared before the attacks of the Soviet press and the "unsuccessful concert" about which the critic writes. Nonetheless, it is possible that the impact from the boycott and the illness also played their role. Still another factor should also not be excluded: the inconceivable compaction of the composer's concert schedule, presuming almost daily performances with transferrals between different

¹⁷ A rotarian is a member of the American club of businessmen called the *Rotary Club*.

¹⁸ Holmes, R. (1929, February 6). Rachmaninoff Joins Ranks of Pyrotechnicians. *Detroit Evening News*.

¹⁹ Bertensson, S., Leyda, J., & Satina, S. (1956). *Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. New York University Press, p. 273.

²⁰ *Ibid.*, p. 464.

cities, required an economy of his strength, requiring him at times to make use of mangled techniques, brought to the level of automatism (which the penetrative listeners and critics could not avoid observing).

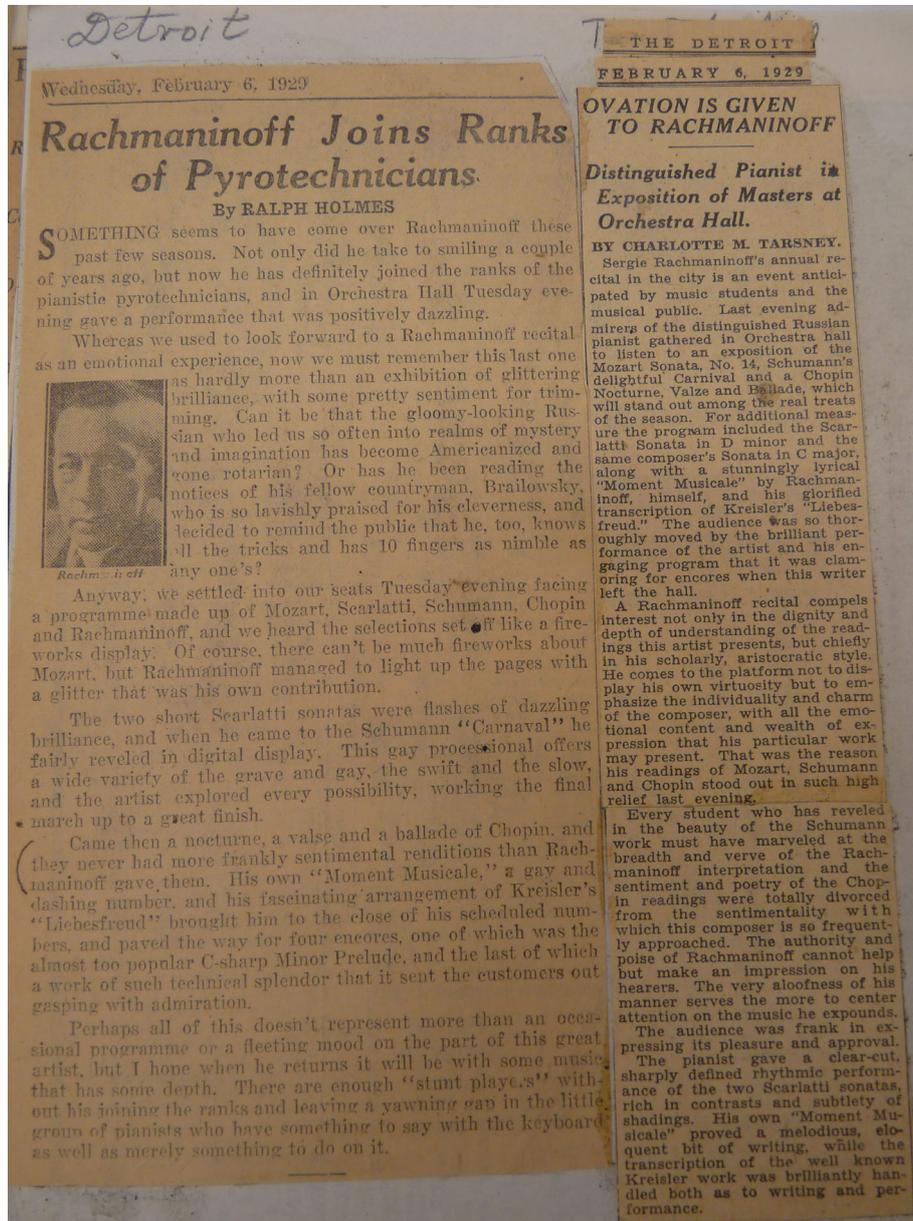


Illustration 2.

Detroit Evening News page (for February 6, 1929)

with Ralph Holmes' review of the concert Rachmaninoff (February 5, 1929 in Detroit)

And still the most likely explanation is that, particularly during those years, Rachmaninoff noticeably modified his style of performance, which became more rational and harsh, which corresponded quite well to the spirit of the time. In the letter from February 2, 1931, he asserts that: "ten years ago [...] [he] played approximately ten times worse...". The epithet "worse" could be understood as "differently," moreover, "approximately ten times." The few gramophone recordings known to us do not allow us to assess this

with certitude. However, it is possible that a certain part of the audience, to which the journalists also pertained, felt a certain amount of satiation of the immutable perfection of Rachmaninoff's piano playing. The ears, having tired themselves of this perfection, ceased to discern the work of the performer's soul and intellect in it.

"This [...] is not the music of the future"

The composer's new works were perceived with an especially acute interest. The public had long since accepted and learned to love Rachmaninoff's previous compositions — among the favorites were the *Second* and the *Third Piano Concertos* and, of course, the famous *Prelude in C-sharp minor*. A considerable amount of time had passed since the time of their creation, which also brought changes in the destiny of the composer, as well as his nine-year-long compositional silence and his harsh aesthetical fracture in all of the art of the 1920s.

In 1926, having ceased his concert performances, Rachmaninoff returned to his compositional activities. The *Fourth Piano Concerto* and the *Three Russian Songs* for chorus, which appeared during the same year (the autograph of the concerto bears the inscription of "January – August 25" 1926, the *Three Russian Songs* were completed on December 25 of the selfsame year), open up the period of interest for us. The *Variations on the Theme of Corelli* for piano, composed in 1931, fit this category, as well. These compositions obviously form a triad, which discernably differ from the later triad of the large-scale works, which are comprised of the *Rhapsody on a Theme of Paganini* (1934), the *Third Symphony* (1936) and the *Symphonic Dances* (1940).

The musicians from the composer's closest milieu immediately and unequivocally highly evaluated the *Fourth Piano Concerto* and the *Three Russian Songs*. Among them was composer Nikolai Karlovich Medtner, conductor Leopold Stokowski, and pianist Joseph Hoffmann. Both compositions enjoyed a considerable amount of success among the public, however, the assessments of the critics were, in the best cases, lukewarm.

While the negative responses to the performances of Rachmaninoff the pianist still comprise exceptions from the overall stream of praises, it is difficult to find unequivocally positive evaluations in the cases of the composer's new works.

After the concert of March 22, 1927 in New York, the observer of the newspaper, *The World* Samuel Chotzinoff wrote:

When Mr. Rachmaninoff last night launched into his "Fourth" concerto [...] the first theme, after a few introductory measures, seemed like an assurance that the eminent Russian was only taking up the thread where he had left off, all seemed so right and true for the moment. Here were the same characteristics, the vaulted architecture of phrase, the undercurrent of romantic sadness, the harmonic solidity. But as the movement progressed the artistic tension began slowly to relax.²¹

²¹ Chotzinoff, S. (1927, March 23). Music at Carnegie Hall the Philadelphia Orchestra. *The World*.

Even less satisfaction was aroused for the critic from the next two movements:

...But the melody of the largo of the new concerto was not even characteristically Rachmaninoff. It was reminiscent, but only of Schumann's piano concerto, the opening theme of which appeared in the Rachmaninoff like a pale emanation of itself. The last movement had even fewer moments of inspiration than the preceding two, and left one with the impression that a lot was said, but not of any particular importance. Of course, Mr. Rachmaninoff played his Concerto superbly...²²

A harsh report of the selfsame concerto was given in the newspaper, *New York Herald Tribune* by Lawrence Gilman:

For all this somewhat naïve camouflage of whole-tone scales and occasionally dissonant harmony, Mr. Rachmaninoff's new concerto (his Fourth, in the key of G minor) remains as essentially nineteenth century as if Tchaikovsky had signed it. Somber it is, at time, but it never exhibits the fathomless melancholy of such authentic masters of tragical speech as Mussorgsky. There is a Mendelssohnian strain in Rachmaninoff which relates him more intimately to the salon than to the steppes; and this strain comes out in his new concerto, as it does in all his music, sooner or later. The new work is neither so expressive nor so effective as its famous companion in C minor.²³

But the most scathing report turned out to be that of Pitts Sanborn:

The concerto in question is an interminable, loosely knit hodgepodge of this and that, all the way from Liszt to Puccini, from Chopin to Tchaikovsky. Even Mendelssohn enjoys a passing compliment. The orchestral scoring has the richness of nougat and piano part glitters with innumerable stock tricks and figurations. As music it is now weepily sentimental, now of an elfin prettiness, now swelling toward bombast in fluent orotundity. It is neither futuristic music nor music of the future. Its past was a present in Continental capitals half a century ago.²⁴

Among the few restrainedly sympathetic responses, mention should be made of Leonard Liebling's review. It was the first to have observed the influence of jazz on Rachmaninoff's late music:

In the finale, the composer exercised his imagination mainly in rhythm, and one thinks to note therein the influence of Rachmaninoff's continual residence in America since 1918. Certain it is that the pulsing energy of the music, its complex metric insistences and crossings suggest more than nodding acquaintance with — oh, impious thought! — with our native jazz. A Russianized jazz, to be sure, and a highly idealized jazz besides. Jazz by Rachmaninoff is a Jovian matter, however, and it functioned irresistibly. The whirling, whizzing, clattering, climacteric ending swept the hearers into overpowering response. They recalled the gravely pleased composer again and again. The pianism of Rachmaninoff was as admirable and effective as always.²⁵

²² Ibid.

²³ Gilman, L. (1927, March 22). An All-Russian Program by the Philadelphia Orchestra. *New York Herald Tribune*.

²⁴ Sanborn, P. (1927, March 22). Rachmaninoff Preludes. Russian Composer-Pianist Opens Quaker's Concert with New Concerto. *Telegram*.

²⁵ Liebling, L. (1927, March 23). Stokowsky gives New Compositions by Rachmaninoff. *New York American*.

In the opinion of the majority of the critics, the *Three Russian Songs*, which were performed during that same evening, distinguished themselves in a favorable light against the background of the almost unsuccessful *Concerto*. Richard Stokes, the observer of the newspaper, *The Evening World*, presented this in the guise of a battle scene:

Like Napoleon at Marengo, Sergei Rachmaninoff yesterday evening at Carnegie Hall turned the most disastrous route of his career into decisive victory. The opening attack was made with a new concerto for pianoforte and orchestra — No. 4, in G Minor, Op. 40. It came reeling back from the charge in disorder and defeat. <...> After the intermission a chorus of twenty contraltos and basses took its place with the orchestra and proceeded to redeem the catastrophe with Mr. Rachmaninoff's three latest compositions. These are settings for voices and orchestra of Russian folk songs entitled.²⁶

The selfsame critic, not having observed any merits whatsoever in the new concerto, made an important observation, not devoid of grounds, regarding the other novelty of the evening:

It was not only Rachmaninoff at his best, with all his command of emotional modulation and rhythmic intricate. It was also a new Rachmaninoff. His vocabulary enriched by many inventions of modernistic music — a Rachmaninoff far removed from the one who a few years ago boasted of being as fascinated as Haydn.²⁷

The difficult turn of the decades made its imprint on the fate of another new work of Rachmaninoff — the *Variations on a Theme of Corelli* for piano opus 42 (completed on June 19 and performed for the first time on October 22, 1931). The reception on the part of the audiences and the critics was stably chilly. We are able to receive an impression about this only through one, albeit, very characteristic quotation from the newspaper, *New York Herald Tribune*:

Of Mr. Rachmaninoff's variations on a Corelli Theme, it is difficult to speak with enthusiasm. They will scarcely replace Corelli's own violin variations on the same subject. Expertly written to display the player consummate mastery of his instrument, they bring little, which the composer has not already said more felicitously in his preludes and other works.²⁸

Rachmaninoff himself, in his letter to Medtner, described with bitter humor the listeners' reaction to the new composition:

I am sending you my new Variations... I have also never played them in full. At the same time, I was guided by the audience's coughs. As the coughs increased, I skipped the next variation. If there was no cough, I played everything in order. On one concert, — I do not remember where, — in a small town they coughed so much that I played only

²⁶ Stokes, R. L. (1927, March 23). Music. *The Evening World*.

²⁷ Ibid.

²⁸ Bohm, J. D. (1931, November 7). Rachmaninoff Plays to Throng at Carnegie Hall. *The New York Herald Tribune*.

10 variations (out of twenty). The record set up by me was 18 variations (in New York). Still, I hope that you will play all of them and that you would not “cough.”²⁹

It must be acknowledged that the apprehensive and even negative attitude of the press frequently accompanied the premieres of Rachmaninoff's large-scale works. Thus, the *Second Piano Concerto* was accepted lukewarmly in Vienna in 1903, and even in Russia it was not appraised immediately (see [6]), and contradictory evaluations accompanied the first performance of the *Third Symphony* in 1936 (see [7]). However, the exceeding cruelty of most of the responses to Rachmaninoff's oeuvres created outside of Russia compels us to remember, first of all, the history of the failure of his *First Symphony*. At that time, in 1897, for the young composer the merciless criticism of his favorite work created by him became a real tragedy, the result of which was a lengthy heavy depression. Now, at the turn of the 1920s and the 1930s, the musician who had been accepted throughout the entire world was undoubtedly less vulnerable for unjust evaluations. Although we are not in possession of veracious testimonials of his reactions to them, it appears in all likelihood that he preserved the attributes of impassivity and certitude in himself. Nonetheless, one cannot do otherwise but observe that the compositions of this crisis period were rarely performed by Rachmaninoff later, while the *Fourth Piano Concerto* in its initial version was not performed by him at all after the premiere performances of 1927³⁰. The *Variations on a Theme of Corelli* were included in the repertoires of his solo concerts only during the 1931–1932 and 1932–1933 and were never performed by Rachmaninoff himself ever after that.

It follows from all of this...

The responses cited from the American press make it possible to assess the complex and ambiguous position of Rachmaninoff in the musical world of the USA at the turn of the 1920s and the 1930s. The reaction of the journalists to the attempt of boycott of Rachmaninoff's music in the USSR confirms the persisting unwillingness intrinsic to him to comment these events publicly. The contradictory assessments of his performance on the piano and of his compositional output of the highlighted period may be eloquent testimonials of the sharp turn in Rachmaninoff's musical search, his arrival at a qualitatively new level of musical thinking, in many ways unexpected and until a certain time period incomprehensible for his contemporaries. All the examined aspects of Rachmaninoff's interactions with the American press of the late 1920s and early 1930s indicated at an important turning point in his artistic destiny.

²⁹ Apetyan, Z. A. (Ed.). (2023). Pis'mo k N. K. Metneru ot 21 dekabrya 1931 g. [Letter to Nikolai Medtner from December 21, 1931]. In Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]* (Vols. 1–3, Vol. 2). Muzyka, p. 294.

³⁰ The *Fourth Piano Concerto* in the respective different versions was performed by Rachmaninoff himself: in 1929 in London, in 1930 in The Hague, Amsterdam, Paris and Berlin, in October and November 1941 in Philadelphia, Washington, Baltimore, New York and Chicago.

References

1. Raku, M. G. (2023). Kazus Rahmaninova: muzyka “beloemigranta” v SSSR [The Case of Rachmaninoff: The Music of a White Emigré in the USSR]. In V. B. Val’kova (Ed.), *Prinoshenie S. V. Rahmaninovu. K 150-letiju so dnja rozhdenija. Issledovanija raznyh let* [Tribute to Sergei Rachmaninoff. To the 150th Anniversary of His Birth. Studies of Different Years] (pp. 365–388). Publishing House “Gnesin Russian Academy of Music.”
2. Raku, M. G. (2022). “The Case of Rachmaninoff”: The Music of a White Emigré in the USSR, translated by Jonathan Walker. In P. R. Bullock (Ed.), *Rachmaninov and His World* (pp. 270–300). University of Chicago Press.
3. Maddocks, F. (2024). *Goodbye Russia: Rachmaninoff in Exile*. Pegasus Books.
4. Bullock, P. R. (2022). Rachmaninoff and the Celebrity Interview: A Selection of Documents from the American Press. In P. R. Bullock (Ed.), *Rachmaninov and His World* (pp. 180–216).
5. Valkova, V. B. (2023). On the History of S. V. Rachmaninov’s Emigration: 1917–1918. *Scholarly Papers of the Russian Gnesins Academy of Music*, 45(2), 6–13. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-6-13>
6. Merkulov, A. M. (2022). Rachmaninov’s Compositional and Performing Debut in Vienna Based on the Materials of the German-Language Press. *The Journal of Moscow Conservatory*, 13(3), 556–583. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.06>
7. Val’kova, V. B. (2021). Rachmaninoff’s Third Symphony: Turns of Fate and Whims of Fashion. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, 42(1), 28–37. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2021.1.028-037>

Список литературы

1. Раку М. Г. Казус Рахманинова: музыка «белоэмигранта» в СССР // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. С. 365–388.
2. Raku M. “The Case of Rachmaninoff”: The Music of a White Emigré in the USSR, translated by Jonathan Walker // *Rachmaninov and His World* / ed. by Philip Ross Bullock. Chicago; London: University of Chicago Press, 2022. P. 270–300
3. Maddocks F. *Goodbye Russia: Rachmaninoff in Exile*. New York: Pegasus Books, 2024.
4. Bullock P. R. *Rachmaninoff and the Celebrity Interview: A Selection of Documents from the American Press* // *Rachmaninov and His World* / ed. by Philip Ross Bullock. Chicago; London: University of Chicago Press, 2022. P. 180–216.
5. Валькова В. Б. К истории эмиграции С. В. Рахманинова (1917–1918 годы) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2(45). С. 6–13. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-6-13>
6. Меркулов А. М. Композиторский и исполнительский дебют Рахманинова в Вене по материалам немецкоязычной прессы // Научный

вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13, № 3(50). С. 556–583.
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.06>

7. Валькова В. Б. Третья симфония С. В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 28–37. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2021.1.028-037>

Appendix

Tagore on Russia

The “Circle of Russian Culture” Challenges Some of His Statements
To the Editor of New York Times:

The “Circle of Russian Culture”, the aim of which is to foster intellectual intercourse among the Russian immigrants in New York feels compelled to comment on a recent interview given by Rabindranath Tagore.

He visited Russia, and many of his statements concerning that country have appeared in different periodical, both in this country and elsewhere. Much to our surprise, he has given praise to the activities of the Bolsheviki, and seemed rather delighted with their achievements in the field of public education. Strangely, not a word did he utter on the horrors perpetrated by OGPU in particular.

Time and again statements similar to his have been given out to the press by persons who, officially or otherwise, have been kept on the payroll of the Communist oppressors of Russia. The value of such public utterances is well known to every thinking man or woman. Nor is it possible to answer every one of these misstatements individually.

Tagore’s case is different: he is considered among the great living men of our age. His voice is heard and listened to all over the world.

By eulogizing the dubious pedagogical achievements of the Soviets, and by carefully omitting every reference to the indescribable torture to which the Soviets have been subjecting the Russian people for a period of over thirteen years, he has created a false impression that no outrages actually exist under the blessings of the Soviet Régime.

In view of the misunderstanding which may thus arise, we wish to ask whether he is aware of the fact that all Russia is groaning under the terrible yoke of a numerically negligible but well organized gang of Communists, who are forcibly, by means of Red Terror, imposing their misrule upon the Russian people?

Does he know that, according to statistical data disseminated by the Bolsheviki themselves, between 1923 and 1928, more than 3,000,000 persons, mostly workers and peasants, were held in prisons and concentration camps which are nothing but torture houses?

He cannot be ignorant of the fact that the Communist rulers of Russia, in order to squeeze the maximum quantity of food out of the peasants, and also with the intent of reducing them to a state of abject misery, are, and have been, penalizing dissenters by exiling them to the extreme north, where those who by a miracle are able to survive the severe climate are compelled by force to perform certain work which cannot be compared even with the abomination of the galley of olden times. These unfortunate sufferers are being daily and systematically subjected to indescribable privations, humiliations, suffering and torture.

At the very time of his visit in Russia, forty-six Russian professors and engineers were executed by OGPU without any pretense of trial, on the alleged ground that they dared to interfere with, or doubt the wisdom of, the notorious five-year plan.

At no time, and in no country, has there ever existed a government responsible for so many cruelties, wholesale murders and common law crimes in general as those perpetrated by the Bolsheviki.

Is it really possibly that, with all his love for humanity, wisdom and philosophy, he could not find words of sympathy and pity for the Russian nation?

By his evasive attitude toward the Communist grave-diggers of Russia, by the quasi-cordial stand which he has taken toward them, he has lent strong and unjust support to a group of professional murderers. By concealing from the world the truth about Russia he has inflicted, perhaps unwittingly, great harm upon the whole population of Russia, and possibly the world at large.

Iwan I. Ostromislensky
Sergei Rachmaninoff,
Count Ilya Tolstoy.

New York, Jan, 12, 1931

Тагор о России
«Кружок русской культуры» предъявляет
некоторые свои претензии редактору «Нью-Йорк Таймс»:

«Кружок русской культуры», целью которого является поощрение интеллектуального общения среди русских иммигрантов в Нью-Йорке, вынужден прокомментировать недавнее интервью, данное Рабиндранатом Тагором.

Он посетил Россию, и многие его высказывания об этой стране появились в различных периодических изданиях как в нашей стране, так и за ее пределами. К нашему большому удивлению, он высоко оценил деятельность большевиков и, похоже, был в восторге от их достижений в области народного образования. Странно, что он ни словом не обмолвился об ужасах, творимых, в частности, ОГПУ.

Подобные заявления неоднократно давали в прессе лица, которые официально или иным образом зависели от коммунистических угнетателей России. Цена таким публичным заявлениям хорошо известна каждому мыслящему человеку.

С Тагором дело обстоит иначе: он признан одним из великих людей современности. К его голосу прислушиваются во всем мире.

Восхваляя сомнительные педагогические достижения Советов и старательно избегая всякого упоминания о неопикуемых мучениях, которым Советы подвергают русский народ на протяжении более тринадцати лет, он создал ложное представление о том, что на самом деле при благословенном Советском режиме никаких безобразий нет.

В виду возникающего при этом недоразумения мы хотим спросить: знает ли он о том, что вся Россия стонет под страшным игом малочисленной, но хорошо организованной банды коммунистов, насильно, с помощью красного террора, навязывая свое беззаконие русскому народу?

Знает ли он, что, по данным статистики, распространяемым самими большевиками, с 1923 по 1928 год в тюрьмах и концлагерях, представляющих собой ничто иное как пыточные застенки, содержалось более 3 000 000 человек, в основном рабочих и крестьян?

Он не может не знать того факта, что коммунистические правители России, чтобы выжать из крестьян максимальное количество продовольствия, а также с намерением довести их до состояния крайней нищеты, преследовали и продолжают преследовать инакомыслящих, ссылая их на крайний север, где тех, кто чудом выжил в суровом климате, заставляют выполнять работу, несравнимую даже с мерзостью галерного труда давних времен. Эти несчастные страдальцы ежедневно и систематически подвергаются неопикуемым лишениям, унижениям, мучениям и пыткам.

В то самое время, когда он посещал Россию, сорок шесть русских профессоров и инженеров были казнены ОГПУ без всякого суда якобы за то, что они осмелились помешать пресловутому пятилетнему плану или усомнились в его мудрости.

Неужели, при всей своей человечности, мудрости и философии, он не мог найти слов сострадания и жалости к русскому народу?

Своей уклончивой и почти сочувственной позицией, которую он занял по отношению к коммунистическим могильщикам России, он оказал сильную

и несправедливую поддержку группе профессиональных убийц. Скрывая от мира правду о России, он причинил, быть может невольно, большой вред всему населению Росси, а возможно и миру в целом.

Иван И. Оstromысленский,
Сергей Рахманинов,
Граф Илья Толстой.

Нью-Йорк, 12 января 1931 г.

Information about the author:

Vera B. Val'kova — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Department of Music History, State Institute for Art Studies.

Сведения об авторе:

Валькова В. Б. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник, Отдел истории музыки, Государственный институт искусствознания.

The article was submitted 03.04.2024;
approved after reviewing 21.05.2024;
accepted for publication 04.06.2024.

Статья поступила в редакцию 03.04.2024;
одобрена после рецензирования 21.05.2024;
принята к публикации 04.06.2024.

=====
Twentieth Century Classics
=====

Original article

UDC 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

EDN EFPVYB



Introduction to *New Book on Stravinsky*

Valery V. Glivinsky

Independent researcher,

New York, USA,

✉ val.glivinski@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>



Abstract. A new book is devoted to the work of Stravinsky follows and expands upon the tradition of Boris Asafyev's 1929 monograph. The central analytical object of the new book is the sound fabric unfolding over time in the works of the Russian master. Content-related and semantic interpretations of this object are intended to expand upon, refine, and in some cases correct ideas about Stravinsky's work that exist in the modern musical consciousness.

The book relies on four methodological premises. The historiographical premise stems from an interpretation of Stravinsky's artistic legacy as a musical universe resting on proto-elements formed during the early stage of his creative development. The methodological premise is based on emphasizing the differences between the dynamic-procedural creative method, which is characteristic of the classical and romantic branch of Western European music, and Stravinsky's object-descriptive polymorphism, which is rooted in the traditions of 19th-century Russian music.

Translated by Valery V. Glivinsky

The musical-imagery premise is conditioned on the expressive spheres within Stravinsky's oeuvre which were new to the world of early-20th-century music. In these areas, the composer operates masterfully in realms of the human emotional universe which were previously unrepresented in music. Finally, the cultural and worldview-related premise originates with Stravinsky's unique role in 20th-century musical culture as the most brilliant representative of a new, essentially dialogic, cultural type. The dialogical mental apparatus, the diverse forms of intercultural dialogue in his life and art, and the harmonization of European and non-European strategies for perceiving the world around us — a characteristic feature of Stravinsky's life and work.

Keywords: Igor Stravinsky, musical style, composition technique, polymorphism, russkost', dialogicity, St. Petersburg Classic School of Composition

For citation: Glivinsky, V. V. (2024). Introduction to *New Book on Stravinsky*. *Contemporary Musicology*, 8(2), 68–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

Класси́ки XX ве́ка

Научная статья

Введение в «Новую книгу о Стравинском»

Валерий Викторович Гливинский

Независимый исследователь,

г. Нью-Йорк, США,

✉ val.glivinski@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>

Аннотация. Новая книга, посвященная творчеству Стравинского, развивает традиции монографии Бориса Асафьева, опубликованной в 1929 году. Центральный объект новой книги — разворачивающаяся во времени звуковая ткань произведений русского мастера. Ее содержательно-смысловая трактовка направлена на расширение, уточнение и, в отдельных случаях, коррекцию существующих в современном музыкальном сознании представлений о творчестве гениального композитора.

Композиция книги основывается на четырех методологических предпосылках. Историкографическая предпосылка вытекает из трактовки художественного наследия Стравинского как музыкальной вселенной, базирующейся на праэлементах, сформировавшихся на раннем этапе творческого становления. Методологическая основана на подчеркивании различий между динамически-процессуальным творческим методом, свойственным классико-романтической ветви западноевропейского музыкального искусства и объектно-изобразительным полиморфизмом Стравинского, коренящимся в традициях русской музыки XIX века. Музыкально-образная предпосылка обусловлена наличием в творчестве Стравинского новых для музыкального искусства начала XX века выразительных сфер. В них композитор осваивает ранее не представленные в музыке области эмоционально-чувственного мира человека. Наконец, культурно-мировоззренческая предпосылка исходит из особой роли Стравинского в музыкальном искусстве прошлого столетия как ярчайшего представителя нового, диалогического в своей основе культурного

типа. Диалогическая ментальная установка, многообразные формы межкультурного диалога, гармонизация европейской и внеевропейской стратегий восприятия окружающего мира — характерные черты жизни и творчества Стравинского.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, музыкальный стиль, композиционная техника, полиморфизм, русскость, диалогичность, петербургская классическая композиторская школа

Для цитирования: Гливинский В. В. Введение в «Новую книгу о Стравинском» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 68–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

Introduction

Boris Asafyev's monograph *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky] was published in 1929. The latest composition it analyzed was Stravinsky's ballet *The Fairy's Kiss* (1928). Republished in 1977, that work is still considered a cornerstone of Russian-language Stravinsky studies.¹ The composer himself held it in high esteem, a few disagreements and critical remarks aside.²

In the time that has passed since 1929, Stravinsky's work has been confirmed as a key phenomenon in twentieth-century musical culture. Its popularity among the global listening audience grows from year to year. The Russian master has exerted a multifaceted influence on modern composition practices. His legacy has been a vital part of the listening experience both for professionals and for knowledgeable music lovers. By now, music scholars have produced voluminous materials dedicated to practically all aspects of Stravinsky's life and work. The time is right for a new, more precise assessment of his role and place in musical processes around the world.

A monograph dedicated to the life and creative output of an individual composer can be designed in various ways. Most typical is a chronological characterization of the artist's entire legacy, bringing in facts from his life

¹ Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [Book on Stravinsky]. *Muzyka* [1]. Among recent publications dedicated to Asafyev's views of Stravinsky's music, especially notable is the article by Svetlana Savenko [2].

² An article by Viktor Varunts comments on Stravinsky's marginalia in Asafyev's book. In his conclusion, Varunts includes an excerpt from a September 6, 1934 letter from Prokofiev to Asafyev: "[P. Suvchinsky and I] stopped by to see Stravinsky [...] I asked what the best book about him was, and he said it was Glebov's [i.e., Asafyev's — V.G.]." [3, p. 184]

and work. We can see this organizational principle at work in the books by André Schaeffner, Roman Vlad, Boris Yarustovsky, and André Boucourechliev.³ In some monographs, authors emphasize either the music or a description of the composer's life and creative path. Examples of the first approach include the works by Pieter van den Toorn, Paul Griffiths, and Steven Walsh.⁴ The second approach is applied, with varying degrees of detail, in Michael Oliver's book and in the two-volume work by Walsh.⁵

Often, authors use a two-part structure in their publications, splitting the text between: the history of the composer's life and work and an analysis of his musical legacy (monographs by Francis Routh, Neil Tierney, and Eric Walter White);⁶ a chronology and a series of chapters dedicated to various aspects of expressive systems and spheres of activity (the study by Svetlana Savenko);⁷ a portrait of the composer and characteristics of his life and work (the book by Alexandre Tansman).⁸

One other group consists of the works by Helmut Kirchmeyer, Mikhail Druskin, and Louis Andriessen and Elmer Schönberger.⁹ These authors construct their books as a sequence of more or less extensive essays touching on different historical and theoretical aspects of the composer's musical legacy. Recently, investigations into Stravinsky's personality and work, in diverse contexts, have also drawn attention [4; 5].

New Research on Stravinsky and Its Methodological Basis

The makeup of my *New Book on Stravinsky* takes Asafyev's tradition further, combining a description of the foundations of his artistic thinking, analytical sections devoted to various aspects of his musical language, overviews of genre groupings, analyses of individual texts or fragments thereof, sections pondering the role

³ Schaeffner, A. (1931). *Strawinsky*. Les Éditions Rieder; Vlad, R. (1978). *Starvinsky*. Oxford University Press; Iarustovskii, B. M. (1982). *Igor' Stravinskii [Igor Stravinsky]*. Muzyka; Boucourechliev, A. (1987). *Stravinsky*. Holmes & Meier.

⁴ van den Toorn, P. (1983). *The Music of Igor Stravinsky*. Yale University Press; Griffiths, P. (1992). *Stravinsky*. Schirmer Books; Walsh S. (1993). *The Music of Stravinsky*. Clarendon Press.

⁵ Oliver, M. (1995). *Igor Stravinsky*. Phaidon Press Ltd; Walsh, S. (1999). *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934*. Alfred A. Knopf; Walsh, S. (2006) *Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971*. Alfred A. Knopf.

⁶ Routh, F. (1975). *Stravinsky*. J. M. Dent & Sons Ltd; Tierney, N. (1977). *The Unknown Country: A Life of Igor Snravinsky*. Robert Hale Ltd; White, E. W. (1984). *Stravinsky. The Composer and His Works*. University of Caifornia Press.

⁷ Savenko, S. I. (2001). *Mir Stravinskogo [Stravinsky's World]*. Compozitor Publishing House.

⁸ Tansman, A. (1949). *Igor Stravinsky: The Man and His Music*. G. P. Putnam's Sons.

⁹ Kirchmeyer, H. (1958). *Strawinsky: Zeitgtschichte im Persönlichkeitsbild*. Gustav Bosse Verlag; Druskin, M. S. (2009). *Igor' Stravinskii: Lichnost', Tvorchestvo, Vzgliady [Igor Stravinsky: Personality, Creative Work, and Views]*. In Druskin, M. S. *Sobranie sochinenii [Collected Works]* (Vol. 4, pp. 31–285). Compozitor Publishing House — Saint Petersburg; Andriessen, L., Schönberger, E. (2006). *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky*. Amsterdam University Press.

and place of the composer's legacy in Russian culture and worldwide. Considering the scope of declared goals, material throughout my book is divided into three parts. The first part examines the principles of Stravinsky's musical thinking. The second one discusses particular traits of his musical language. Making up the third one are surveys of genre groupings. Analyses of particular compositions or their fragments, and historical or theoretical generalizations at varying levels of specificity, can be found in every part.

This study has a methodological foundation that relies on synthesis. It combines elements of holistic, stylistic, and morphological analysis. The latter is considered in its function as a connective link between the world of sounds and the world of words. Thanks to this link, we can minimize semantic losses when translating the content of a musical work into a verbal format. The methodology of musical morphological analysis is one I developed in a series of articles between 2015 and 2023 [6; 7; 8; 9]. Its universality is based on four pillars:

- innate conceptuality of the musical fabric;
- the sound construction as the object of analysis;
- the morpheme-morph categorical pair;
- the polymorphic nature of the music.

Musical morphological analysis, a methodological foundation of this study, was a result of my search for new approaches to analyzing Russian music in general, and Stravinsky's work in particular. At the end of the second millennium, music scholarship, especially in the English language, started showing clear signs of a crisis in analytical methodology. Allen Forte tried applying the type of analysis he himself developed, based on the mathematical concepts of Milton Babbitt, to studying the work of the Russian master, but his attempt was unsuccessful, if not to say disastrous [10]. His English-speaking colleagues noticed this failure immediately. Richard Taruskin emerged as Forte's main opponent. The history of the polemics between Taruskin and Forte stretched out for decades [11]. Another work by Forte, this one dedicated to analyzing Stravinsky's works prior to *The Rite of Spring* [12], ended up a complete fiasco. Forte's methodology is most obviously faulty in his set analysis for *Firebird*. His demand for "phenomenological virginity," meaning the exclusion of any outside experience in interpreting the text he analyzed [13, p. 313], resulted in an erroneous interpretation of the musical imagery in the ballet.¹⁰

After set theory, octatonic theory met with a similar fate. Its progenitor was the American composer and music theorist Arthur Berger. Analyzing *Les Noces*, he focused on what he considered to be the special role of a scale based on tone-half tone sequences in that piece. Berger called this scale "octatonic," and drew a parallel

¹⁰ For more details, see McFarland, M. (1994). *Leit-harmony*, or Stravinsky's Musical Characterization in *The Firebird*. *International Journal of Musicology*, (3), 206–207.

to the second “mode of limited transposition” described by Olivier Messiaen in his *Technique de Mon langage musical* [14, p. 20]. Tracking the role played by the octatonic scale in other works by Stravinsky, however, did not show Berger the way to a cohesive theoretical concept. This role — a thankless one, as events later proved — was taken on by van den Toorn. Twelve years after Berger’s article was published, he declared that the music of the Russian master contained three styles of writing: diatonic (meaning tonal), octatonic, and a mixed diatonic-octatonic style [15, p. 111–112]. The octatonic writing style was based, he believed, on models A and B. These models consisted of six diverging eight-tone (tone-half-tone) sequences and the intervallic structures they produced.

Van den Toorn applied his octatonic theory in practice [16] and found a dedicated supporter in Taruskin. The latter tried to trace the historical roots of Stravinsky’s octatonism to the work of Rimsky-Korsakov, Liszt, Glinka, Schubert, and Beethoven [17]. Starting in the mid 1980s, the Berger – Van den Toorn – Taruskin historical-theoretical concept came to dominate English-language musical scholarship. Its crowning achievement was an impressively large, two-volume, 1757-page study by Taruskin, dedicated to Stravinsky and the Russian tradition [18].

Nevertheless, plenty of people remained unconvinced by octatonic theory. The dissident camp was led by Joseph Straus, who called it a “fallacy” [19, p. 262]. Dmitri Tymoczko delivered the knockout punch to the Berger – Van den Toorn – Taruskin triumvirate. His article, “Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration,” had the clearly stated goal of countering Van den Toorn’s attempt to present Stravinsky as “a systematic rationalist, exploring with Schoenbergian rigor the implications of a single musical idea” [20, p. 68]. Without casting doubt on the particular role the octatonic scale played in the Russian master’s music, Tymoczko examines the scale as merely one among many tools of Stravinsky’s musical expression.

Van den Toorn’s response to this critique of his analytical methodology came without delay [21]. The polemics between the two American music scholars grew into an international conflict between supporters and opponents of octatonic theory which played out in the pages of *Music Theory Spectrum* over the course of 2011 [23]. Both quantitatively and qualitatively, in terms of how convincing their arguments were, octatonism’s opponents ended up on top. The music theory world’s response to this debate was not straightforward. For instance, in an article dedicated to the history of analyzing *The Rite of Spring* before 2013, Jonathan Bernard described the debate as “occasionally entertaining, occasionally depressing, but mostly thought-provoking” [23, p. 295]. A year later, Straus took up another attempt, less successful (or more unsuccessful) than all the previous efforts, to tie Stravinsky’s music

to a universal pitch model. Straus, also an American scholar, believes that the tonal relationships in the Russian master's works can be reduced to a matrix he describes briefly at the start of his article:

Much of Stravinsky's music elaborates two structural fifths separated by some interval. Typically, one of those fifths is deployed harmonically (with various possible harmonic fillings) and the other is deployed melodically as a perfect fourth (with various possible melodic fillings). The harmony and voice leading of Stravinsky's music thus often prolong a *fundamentally bi-quintal structure* [24, p. 1, 4]

The stalemate that has occurred in English-language musical scholarship around the pitch-based analysis of Stravinsky's music is grounded in a positivist methodological foundation. The principles of the positivist approach can be identified most clearly in Forte's set theory. The mathematical foundation, the empiricism of the segmentation of the musical fabric, unburdened by any preliminary metaphysical trappings, and the absence of post-analytical figurative or semantic summarizations and assessments all make set theory the least suitable tool possible for analyzing Stravinsky's music. In camouflaged form, all these shortcomings appear in the concepts espoused by Van den Toorn and Straus. Their octatonic models and intervallic sound matrices are evidence of their conscientious attempts to find a musical-analytical "philosopher's stone" capable of unveiling universal principles of the arrangement of pitches in the Russian master's works. By all appearances, all these attempts view the formulaic brevity defining the universal functional-harmonic model in Riemannian theory as an example. That theory helps boil centuries of Western European musical development down to an essence. But Stravinsky belongs to a different cultural tradition, one based on intercultural dialogue. The creative development of approaches to organizing the musical fabric — approaches which are characteristic of the subvoicing polyphony in Russian folk music — plays an enormous role in his compositional thinking. Most English-speaking music theorists are unaware of that fact. Ignorance, however, does not relieve them of responsibility, both for their erroneous genre and stylistic benchmarks, and for violently cramming music by the most brilliant composer of the twentieth century into artificial pitch models and matrices.

In further developing the tradition of Russian and European music, Stravinsky creates his own original style, recognizable in every moment of every one of his works. This style is grounded in the cumulative effect of compositional approaches combining tradition and innovation. I offer a morphological analysis of the musical fabric in the Russian master's compositions, characterizing it using sound constructions (morphemes) with a clearly audible innate conceptual basis.

The extent to which specific information can be identified regarding how these sound constructions are textually realized in the finished musical work determines how successful the morphological analysis can be in each specific case. Of my other starting premises, I will list the four that are most important.

The *historiographical* premise underlying this approach stems from an interpretation of Stravinsky's artistic legacy as a musical universe resting on proto-elements formed during the early stage of his creative development. The two-phase temporal development of this universe can be identified from an array of factors, most importantly (a) the cultural environment of St. Petersburg, which played the decisive role in facilitating (b) the formation of his musical mastery, which had as its foundation (c) the idea of order.

The *methodological* premise is based on emphasizing the differences between the dynamic-procedural creative method, which is characteristic of the classical and romantic branch of Western European music, and Stravinsky's object-descriptive polymorphism, which is rooted in the traditions of 19th-century Russian music.

The *musical-imagery* premise is conditioned on the expressive spheres within Stravinsky's oeuvre which were new to the world of early-20th-century music. In these areas, the composer operates masterfully in realms of the human emotional universe which were previously unrepresented in music.

The *cultural and worldview-related* premise originates with Stravinsky's unique role in 20th-century musical culture as the most brilliant representative of a new, essentially dialogic, cultural type. Multiple, diverse forms of intercultural dialogue in Stravinsky's life and work were described in new research by Natalia Braginskaia [5]. The dialogical mental apparatus, the harmonization of European and non-European strategies for perceiving the world around us, all so characteristic of Stravinsky, find specificity in analyses concerning how the composer's stylistic dialogue with folklore, jazz, and baroque rhetoric, as well as with the idioms of classical and romantic European music, Renaissance canon, and serial and rotational-serial technique, manifest themselves in his musical texts.

The idea of the morphological analysis I am proposing occurred to me as I listened to various strata of Russian music from the 19th and early 20th centuries. The growing role, within that music, of spatial and temporal, subconscious and emotional, bodily-movement, object-descriptive, and cultural-dialogical elements of music expression served as my starting point for a contextual allocation of morphemes, sound constructions with specific innate conceptuality. Currently, the corpus of morphemes includes about ten sound constructions [9, p. 10]. A style belonging to any individual, national, or temporal category can be subject to morphological analysis. Nevertheless, I want to specifically address Russian music as the source of this new analytical method.

Stravinsky and the St. Petersburg Classic School of Composition

Beyond a doubt, Russian music is a vital component of global musical culture, one with clearly audible national characteristics. Just as in German, French, and Italian music, there is a special character of sound that is innate to Russian music, making its style identifiable from even a brief fragment. The uniqueness of Russian music rests on quite concrete foundations. One of these deserves special attention. This is the central position, in the 20th century, of the work of three geniuses: Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich. Their works constitute the developmental peak of 20th-century musical culture, something reflected in my concept of the *St. Petersburg Classic School of Composition*.¹¹ This permits us a new look at 19th-century and early 20th-century Russian music, as well. The legacy of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich can be seen as the *historical amalgamation* of the diverse ideas, experiments, aesthetic statements, creative feats, and the entire artistic experience of their predecessors.

As we know, a musical work's place in the historical process can be examined from three angles:

- as an inherited experience from the past;
- as a means of enriching modern-day creative practices;
- as an anticipation of future artistic trends.

Russian music scholarship has done an enormous amount of successful work on the first two points as they apply to the work of 19th- and early-20th-century Russian composers. When it comes to how the music anticipated future artistic trends, the situation is different. There is no clear concept of two interrelated questions: (1) which 20th-century phenomena were inherited from the 19th century, and (2) who personally reinforced the image of Russian music during that time, and how.

Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich's works contain distinct traces of a new creative method: *object-descriptive polymorphism*, in which the arena of thought and speech, the incarnation of conscious emotions, remains in the background. What is foregrounded is the diverse, object-based universe, and the subconscious emotions which arise in the process of its perception. The procedural-dynamic method characteristic of Austrian and German music can be likened to an intellectual conversation. As they discuss the topic at hand, the participants of this conversation introduce arguments for and against, find points where their opinions coincide, and reach a final compromise solution. The object-descriptive polymorphism of the St. Petersburg Classic School more resembles the observation of an externally existing object and an emotional response to how it changes.

¹¹ The main tenets of this concept are laid out in articles [25; 26]. Much has been written about Stravinsky's links with the Petersburg musical tradition; see, in particular, the recent collection by Valery Smirnov [27] and the article by Graham Griffiths [28].

In the work of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich, the artistic realization of this method is characterized by the principle of unity in diversity. The unified artistic-exploratory strategy allows for an individually characteristic choice of objects for observation, and for their specific, original interpretation.

Object-descriptive polymorphism finds its natural expression in *psychologically enriched tone painting*, thanks to which the depiction of the chosen object includes a description of its spatial, kinetic, and temporal properties, but also the emotional response triggered by these properties. That last result is achieved through the broad use of *generic and stylistic associativity*. The choice of objects plays a decisive role both in shaping the artistic profile of a specific work and in each specific artist's oeuvre as a whole. The object-based foundation of psychologically enriched tone painting varies significantly in the *inventive* Stravinsky, *harmonic* Prokofiev, and *conflictive* Shostakovich.¹² This fact does not, incidentally, preclude the existence of quite telling similarities and parallels. These similarities and parallels surface at different levels of the creative process. They form the foundation of the seminal stylistic unity that links the three Russian geniuses, each so irreducibly individualistic, in the second classic school in the history of world music.¹³

Object-descriptive polymorphism presumes to be a corrective to existing historical assessments, theoretical concepts, and methods of analyzing music. This corrective could be applied to resolving several long-standing tasks in Russian music scholarship, including the following:

- a multifaceted functional analysis of the dynamic-procedural and intonational foundations of a musical work, and efforts to identify within it the signs of symphonism, applied in works by Asafyev and several other researchers.
- the historical tracing of changes to the way national folklore is transformed into professional works by Russian composers.
- research into the interaction between verbal and musical texts, to which many of Yekaterina Ruchyevskaya's works are devoted.

Furthermore, we face the task of studying various aspects of composers' languages and styles, the historical stages of development for the art of music, and more.

The first three tasks are applicable, to varying degrees, to the creative legacy of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich. For instance, the implementation of national folklore in works by professional composers is extremely important for Stravinsky. In his triad of ballets (*Firebird* — *Petrushka* — *The Rite of Spring*),

¹² For more details, see [26, p. 28–31].

¹³ The first step in this journey was the article [29].

as well as in other works from the 1910s, we can identify the impetuous evolution of tools used to effect this implementation. For Prokofiev (except for his latest creative period), and especially for Shostakovich, this was a less pressing issue. Symphonism, manifesting as a special type of dynamically tensional processuality, is most evident in Shostakovich's instrumental music. It is less characteristic of Stravinsky.

The word, and its musical incarnations, play a different role in the work of Russia's 20th-century musical geniuses, compared to that of their predecessors. The arenas where their unique individuality shines most brightly are the ballet (for Stravinsky and Prokofiev) and the symphony (for Shostakovich). We will apply an intonational analysis, using the concept of "intonation" as a synonym for the content of the musical text as broadly understood, to describing the works of all three of these masters. Precisely referring to a specific musical fragment in each case will help guarantee our success. For Stravinsky, for example, the sound construction is such a fragment.

As of this writing, the universality of the content and imagery components of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich's work, based on the characteristic national sound of their compositions, has not been provided with an adequate theoretical foundation. As a methodology, object-descriptive polymorphism can help to address this issue. The relevant questions are as follows.

Why "object-descriptive"? For a very long time, the outside world and depictions of objects and events inside it have been a component of the imagery in European composers' works. In the 19th century, this was helped along by the concept of the romantic duality of worlds, which permitted a temporary distraction from the tense life of the spirit and a departure into the outside world. A romantic hero could spend time admiring natural phenomena and find resonance there with his own internal emotional state. Romantic program music made significant contributions to methods of handling images from the outside world. Works of painting, sculpture, and architecture could all be brought in to serve, and there were discernible efforts to craft sonic recreations of natural phenomena (the sunrise, a storm, a flowing river, waves on the surface of the water, birdsong, etc.). Specific expressive tools were used to do so: sound effects, associative sound descriptions, the graphical interpretation of the musical genre, and amalgamation across genres. Very often, the recreation of phenomena from the surrounding world was accompanied by a type of lyrical "commentary."

Starting in the baroque era, the language of European music developed in close connection with speech as a verbalized manifestation of human thought. The logical, structural, and syntactic patterns of speech exerted an enormous influence on musical language and musical form. In the second half of the 19th century, the diametrical

opposite of this tendency could be seen. Works were being created, in Russian music, based on the *reorientation of musical imagery from the internal, human world to the outside, natural world*. Within the internal-external and subject-object dyads, the external and the object won out. The outside world and its diversity of objects penetrates into musical imagery when the spatial and temporal intuition and ideas, possessed by every human being, spring into action. In the way the music fabric is deployed, in the way its elements repeat, the signs of polymorphism become easier and easier to track. All these phenomena and processes are recreated with help from specific expressive tools, and these tools are the focus of a morphological analysis of music.

One other question: Why “polymorphism”? Music theory contains an array of concepts describing repetitions of material, whether precise or in altered form. These include references to ostinato, variability, variation, and development. Though different, what they have in common is their linearity, which presumes a more or less discernible stepwise change of the core material as originally given. But what if, from the very start, we have two or more similarly constructed sets of core material? And what if each of them moves along its own trajectory? In this sort of situation, the definitions provided by modern-day music theory are insufficient. Using the term “polymorphism” may be a solution to that conundrum. Translated from the Greek, “polymorphic” means “having many forms.” A group of objects marked by more or less obviously expressed similarities can be considered polymorphic. The polymorphic principle of diversity in unity, or unity in diversity, we can take as a given; it demands no linear progression. How does polymorphism differ, for example, from variability? There is no firm boundary between them. Both concepts describe a *plurality* of forms in which a particular object exists. At the same time, the invariant-variant pair is used, as a rule, to describe a linear process, in which the starting point and its structural (melodic, rhythmic, textural) features are a factor in the recognizability of all subsequent transformations. A polymorphic object, in contrast, is the sum total of individualized forms which are structurally similar at their foundation. The foundation of polymorphic unity in music is a sound construction with a typical set of characteristic traits: a morpheme. What represents this idea in a specific musical text is a morph. The invariant and variant are linked by their structural and syntactic similarity. The morpheme and morph are connected both in terms of construction and content, in innately conceptual ways.

Present in embryonic form in Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin, and Tchaikovsky, this object-descriptive polymorphism found its fullest expression in the work of the St. Petersburg Classic School in the 20th century. Its members’ role in European music of that century is similar to the role played by Haydn, Mozart, and Beethoven in the musical culture of the 18th

and early 19th century. Similar to those Viennese classics, the Petersburg classics reached the heights of compositional mastery in their work, and embodied the most vital traits of the contemporary human worldview in perfect artistic form. Thanks to their achievements, Russian musical genius served as a decisive factor in the development of 20th-century musical culture around the world.

The expressive tools used for the textual realization of the morphemes of *environment*, *time*, *event*, *space*, and *motion* constitute a specific sound-construct layer that serves as an intermediary between objects and events belonging to the outside world and the listener's spatial-temporal intuitions and ideas. This layer can be seen as the most important national trait of Russian music. Italian music can be recognized by the supremacy of its melodic source, French by its elegance of form and rhythmic variability, German by its logical sequences of music development. Russian music, in contrast, establishes a unique brand of emotional contact with the surrounding world. Its orientation outward, toward crossing beyond the limits of individual insularity, contributes to the formation of a special, irreproducible, and profoundly exciting emotional aura, one that is palpable in every moment of a masterwork by Stravinsky, Prokofiev, or Shostakovich.

Aside from terms related to morphological analysis and concepts linked with the method of object-descriptive polymorphism, we can also use the categories of objectivism and objectivity as epoch-defining musical and stylistic definitions, which indicate, similarly to in the baroque, classical, or romantic periods, specific traits of the artistic vision of the world in the 20th century.

Resume

The corpus of Stravinsky's musical texts, a gaping hole in which was filled in 2015,¹⁴ is notable for the way in which it records the composer's intentions as precisely as possible given the notational system that existed at the time. As opposed to many examples of 20th-century music that are characterized by a randomness (aleatoricism) of form in the whole or its parts, the Russian master's creative legacy sets the stage for an objective comparative analysis, both within that legacy and outside of it. In this book, comparisons between Stravinsky's works and those of other composers follow certain rules. The most important of these is to identify actual sound similarities as a manifestation of generic and stylistic connections. No less important are structural analogs revealing similarities in compositional decision-making.

¹⁴ Here, I mean the discovery of the orchestral parts to Stravinsky's Funeral Song in the archives of the Rimsky-Korsakov Conservatory library in St. Petersburg on February 26, 2015 [30, p. V].

As long as a musical work has been created within the system of equal-temperament halftones, it can be compared with any other composition based on the same acoustic principles. Here, a danger arises we can call “similarities without borders,” based on the use of a scale broken up into octaves and halftones. Similar pitch constructions in texts belonging to different eras and styles must be given a critical examination. This book uses analogs reinforced by contextual relationships, whether stylistic, generic, or compositional. These are the comparisons that form the foundation for my semantic, historical, and aesthetic conclusions.

References

1. Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky]. Muzyka.
2. Savenko, S. I. (2022). Igor Stravinsky's Oeuvre in Boris Asafiev's Studies. *Music Academy*, (4), 116–133. <https://doi.org/10.34690/274>
3. Varunts, V. P. (1992). Comments on Marginalia ...Schoenberg on Stravinsky. ...Stravinsky on Asafyev. *Music Academy*, (4), 182–184.
4. Griffiths, G. (Ed.). (2020). *Stravinsky in Context*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108381086>
5. Braginskaya, N. A. (2023). *Muzykal'nye Dialogi Igorja Stravinskogo* [Igor Stravinsky's Musical Dialogues]. Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova.
6. Glivinsky, V. V. (2019). Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 124, 133–150. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
7. Glivinsky, V. V. (2020). Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 128, 142–160. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206>
8. Glivinsky, V. V. (2022). Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 133, 145–159. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>
9. Glivinsky, V. V. (2022). The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 110–126. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
10. Forte, A. (1978). *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. Yale University Press.
11. Glivinsky, V. V. (2016). “Fly in borsch” or the Story of Quarrel between Allen Fort and Richard Taruskin. *Musicology*, (10), 44–50.
12. Forte, A. (1986). Harmonic Syntax and Voice Leading in Stravinsky's Early Music. In J. Pasler (Ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* (pp. 95–129). University of California Press.
13. Taruskin, R. (1986). Letter to the Editor from Richard Taruskin. *Music Analysis*, 5(2/3), 313–319.
14. Berger, A. (1963). Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, 2(1), 11–42.

15. van den Toorn, P. C. (1975). Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music. *Perspectives of New Music*, 14(1), 104–138
16. van den Toorn, P. C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language*. University of California Press.
17. Taruskin, R. (1985). Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle. *Journal of the American Musicological Society*, 38(1), 72–142.
18. Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Vols. 1–2). University of California Press.
19. Straus, J. (1982). Stravinsky's Tonal Axis. *Journal of Music Theory*, 26(2), 261–290.
20. Tymoczko, D. (2002). Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration. *Music Theory Spectrum*, 24(1), 68–102.
21. van den Toorn, P. C., & Tymoczko, D. (2003). Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 25(1), 167–202.
22. *Music Theory Spectrum*, 33(2). (2011).
23. Bernard, J. (2013). *Le Sacre Analyzed*. In H. Danuser, & H. Zimmermann (Eds.), *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered* (pp. 284–305). Boosey & Hawkes.
24. Straus, J. (2014). Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 36(1), 1–33.
25. Glivinsky, V. V., & Fedoseev, I. S. (2013). Sankt-Peterburgskaja klassicheskaja shkola: mif ili real'nost'? [St. Petersburg Classical School: Myth or Reality?]. In N. I. Degtyareva & N. V. Braginskaya (Eds.), *Sankt-Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitel'skie, nauchnye shkoly 1862–2012* [St. Petersburg Conservatoire in the World Music Space: Composer, Performing, Scientific Schools 1862–2012] (pp. 454–463). Izdatel'stvo Politehnicheskogo universiteta.
26. Glivinsky, V. V., & Fedoseev, I. S. (2015). Creative Archetypes of Classical Schools of Composition. *Music Academy*, (2), 143–148.
27. Smirnov, V. V. (2020). *Igor' Stravinskij: metamorfozy stilja* [*Igor Stravinsky: Metamorphoses of Style*]. Skifia-Print.
28. Griffiths, G. (2020). The “Consanguinity” Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries. *Opera Musicologica*, 12(4), 6–18. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.4.001>
29. Glivinsky, V. V. (2019). On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 77–88. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
30. Braginskaya, N. V. (2017). Preface. In *Igor Stravinsky. Funeral Song*. Score. Boosey & Hawkes (pp. V–IV).

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Савенко С. И. Творчество Игоря Стравинского в исследованиях Бориса Асафьева // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 116–133. <https://doi.org/10.34690/274>

3. Варуц В. П. Комментарии к маргиналиям ...Шёнберга о Стравинском. ...Стравинского об Асафьеве // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 182–184.
4. Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108381086>
5. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2023.
6. Glivinsky V. V. Rethinking Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2019. Vol. 124. P. 133–150. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
7. Glivinsky V. V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Vol. 128. P. 142–160. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215206>
8. Glivinsky V. V. Rethinking Igor Stravinsky Historically and Theoretically // Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2022. Vol. 133. P. 145–159. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>
9. Glivinsky V. V. The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 4. P. 110–126. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
10. Forte A. The Harmonic Organization of *The Rite of Spring*. New Haven; London: Yale University Press, 1978.
11. Гливинский В. В. «Муха в борще», или Рассказ о том, как поссорились Аллен Форт с Ричардом Тарускиным // Музыковедение. 2016. № 10. С. 44–50.
12. Forte A. Harmonic Syntax and Voice Leading in Stravinsky's Early Music // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. P. 95–129.
13. Taruskin R. Letter to the Editor from Richard Taruskin // *Music Analysis*. 1986. Vol. 5, no. 2/3. P. 313–319.
14. Berger A. Problems of Pitch Organization in Stravinsky // *Perspectives of New Music*. 1963. Vol. 2, no. 1. P. 11–42.
15. Toorn van den, P. C. Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music // *Perspectives of New Music*. 1975. Vol. 14, no. 1. P. 104–138.
16. Toorn van den, P. C. Stravinsky and The Rite of Spring. The Beginnings of a Musical Language. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987.
17. Taruskin R. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle // *Journal of the American Musicological Society*. 1985. Vol. 38, no. 1. P. 72–142.
18. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra. In 2 vols. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1996.
19. Straus J. Stravinsky's Tonal Axis // *Journal of Music Theory*. 1982. Vol. 26, no. 2. P. 261–290.
20. Tymoczko D. Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration // *Music Theory Spectrum*. 2002. Vol. 24, no. 1. P. 68–102.

21. *Toorn van den, P. C., Tymoczko D.* Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky // *Music Theory Spectrum*. 2003. Vol. 25, no. 1. P. 167–202.
22. *Music Theory Spectrum*. 2011. Vol. 33, no. 2.
23. *Bernard J. Le Sacre Analyzed // Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered*. London: Boosey & Hawkes, 2013. P. 284–305
24. *Straus J.* Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky // *Music Theory Spectrum*. 2014. Vol. 36, no. 1. P. 1–33.
25. *Гливинский В. В., Федосеев И. С.* Санкт-Петербургская классическая школа: миф или реальность? // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы 1862–2012. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 454–463
26. *Гливинский В. В., Федосеев И. С.* Творческие архетипы классических композиторских школ // *Музыкальная академия*. 2015. № 2. С. 143–148.
27. *Смирнов В. В.* Игорь Стравинский: метаморфозы стиля. СПб.: Скифия-принт, 2020.
28. *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения // *Opera Musicologica*. 2020. Т. 12, № 4. С. 6–18. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.4.001>
29. *Glivinsky V. V.* On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics // *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1. P. 77–88. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.077-088>
30. *Braginskaya N. V.* Preface // *Igor Stravinsky. Funeral Song*. Score. London: Boosey & Hawkes, 2017. P. V–IV.

Information about the author:

Valery V. Glivinsky — Dr. Sci. (Art Studies), Independent Researcher.

Информация об авторе:

ГЛИВИНСКИЙ В. В. — доктор искусствоведения, независимый исследователь.

The article was submitted 18.03.2024;
approved after reviewing 14.05.2024;
accepted for publication 02.06.2024.

Статья поступила в редакцию 18.03.2024;
одобрена после рецензирования 14.05.2024;
принята к публикации 02.06.2024.

Technique
of Musical Composition

Original article

UDC 781.63

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

EDN RXKBSA



**Dmitri Shostakovich's Early Works:
An Insight into the Creative Process
through the Prism of Variants of Musical Works**

Anton V. Lukyanov

Prince Alexander Nevsky Military University,
Moscow, Russian Federation,

✉ valuant@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>



Abstract. The quantity of draft autographs pertaining to Dmitri Shostakovich's early works is relatively small. But for acquiring a perception of the creative process of the young composer, other documents of this period may be used – variants of compositions that have been preserved in large quantities. And although some of them present simple complimentary authorial copies meant to be gifts for friends and acquaintances, differing to a minimal amount from the initial musical texts, there exists a number of variants where the composer's creative will is distinctly manifested – an improvement of the perception of form and the sound of the musical composition. The article makes use of the method of comparative analysis of autograph scores, and all the variants were classified in to 1) compositional and 2) those connected with orchestration. The existent mixed variants, for the most part characteristic for later and more large-scale compositions (the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and the *Eighth Symphony*) have remained beyond the sphere of this research. The compositional transformations

Translated by Dr. Anton A. Rovner

are examined on the example of two short pieces written during the year of the composer's enrollment in the Petrograd Conservatory (1919). They demonstrate various diametrically opposed to each other techniques of work with the material: those include the omission of measure units and groups of measures and the additional composition of new musical text, at times, of great capacity. The variants connected with orchestration are examined on the example of *Prelude No. 4* from the *Eight Preludes opus 2*. The piece has been orchestrated twice. It can be seen in the manuscripts how the composer gradually elucidates for himself the sound contours of the composition and correlates the orchestral profile with the form. The keen understanding of the regularities of orchestrating a composition for wind orchestra is reflected in the variants of the *March* from the incidental music for the performance of Vladimir Mayakovsky's *The Bedbug*.

As the result, it becomes possible to conclude that in the early period of his music, Shostakovich's talent developed itself dynamically. The composer not only evaluates his own works critically, but also aspires to transform some of them. These transformations touch upon both the compositional and the timbral aspects of the compositions, however, at the same time, they do not bring in any radical changes, do not affect the figurative qualities or the musical language and preserve the general structure of the pieces. At the same time, the application of discrepant principles of transcription in various cases demonstrates the composer's attention to the material.

Keywords: Shostakovich, early works, creative process, variants, instrumentation, orchestra, autographs, preludes, music for wind orchestra

Acknowledgments: The author wishes to express his gratitude to Dr. Sci. (Art Studies), Professor at the Department of Analytical Musicology of the Gnesin Russian Music Academy Larisa Gerver, Dr. Sci. (Art Studies), executive academic editor of the New Edition of the Complete Works of Dmitri Shostakovich Marina Raku, the Dmitri Shostakovich Archive and its associates — Cand. Sci. (Art Studies), Chief Archivist Olga Digonskaya and the Chief Archivist Olga Dombrovskaya for providing the materials for research and commentaries.

For citation: Lukyanov, A. V. (2024). Dmitri Shostakovich's Early Works: An Insight into the Creative Process through the Prism of Variants of Musical Works. *Contemporary Musicology*, 8(2), 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

Техника музыкальной композиции

Научная статья

Ранние произведения Д. Д. Шостаковича: творческий процесс сквозь призму вариантов

Антон Валерьевич Лукьянов

Военный университет

имени князя Александра Невского,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ valluant@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>

Аннотация. Число черновых автографов Д. Д. Шостаковича, относящихся к ранним сочинениям, сравнительно невелико. Но для представления о творческом процессе юного композитора можно использовать другие документы этого периода — варианты произведений, сохранившиеся в большом количестве. И хотя часть из них представляет собой простые дарственные авторские копии для друзей и знакомых, минимально отличающиеся от исходных текстов, существует ряд вариантов, где отчетливо проявляется творческая воля композитора — уточнение представления о форме и звучании произведения. В работе использовался метод сравнительного анализа автографов, а все варианты делились на 1) композиционные и 2) связанные с инструментровкой. Существующие смешанные варианты, в основном характерные для более поздних и масштабных сочинений (опера «Леди Макбет Мценского уезда», Восьмая симфония), остались вне сферы исследования. Композиционные трансформации рассмотрены на примере двух небольших пьес, написанных в год поступления композитора в Петроградскую консерваторию (1919). В них обнаруживаются различные, буквально противоположные, приемы работы с материалом: это и исключение тактовых единиц, групп тактов, и присочинение нового текста, порой достаточно объемного.

Варианты, связанные с инструментовкой, рассмотрены на примере Прелюдии № 4 из Восьми прелюдий ор. 2. Пьеса оркестровалась дважды. В рукописях видно, как постепенно автор проясняет для себя звуковые контуры сочинения и соотносит оркестровый профиль с формой. Тонкое понимание закономерностей инструментовки сочинения для духового оркестра отражено в вариантах «Марша» из музыки к спектаклю «Клоп» по пьесе В. В. Маяковского.

В результате можно заключить, что в раннем периоде творчества талант Шостаковича динамично развивается. Композитор не только критически оценивает собственные сочинения, но и стремится трансформировать некоторые из них. Трансформации эти затрагивают как композиционные, так и тембровые стороны произведений, однако в то же время не приносят радикальных изменений, не влияют на образность, музыкальный язык и сохраняют общую структуру пьес. Применение же в разных случаях несходных принципов обработки демонстрирует внимание автора к материалу.

Ключевые слова: Шостакович, раннее творчество, творческий процесс, варианты, инструментовка, оркестр, автографы, прелюдии, музыка для духового оркестра

Благодарности: Автор благодарит доктора искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных Л. Л. Гервер; доктора искусствоведения, ответственного научного редактора Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича М. Г. Раку; Архив Д. Д. Шостаковича и его сотрудников — кандидата искусствоведения, главного архивиста О. Г. Дигонскую, главного хранителя архива О. В. Домбровскую за предоставление материалов для исследования и комментарии.

Для цитирования: Лукьянов А. В. Ранние произведения Д. Д. Шостаковича: творческий процесс сквозь призму вариантов // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

Introduction

It is well known that Dmitri Dmitrievich Shostakovich preferred composing new works to revising those already written.¹ In 1927, in a questionnaire devoted to his artistic process and filled out for musicologist Roman Ilyich Gruber, the composer noted: “I never return to a composition once it is notated.”² This aspiration to preserve everything particularly in the initial form is also characterized by Shostakovich’s prior self-observation expressed in the selfsame questionnaire:

In 1922 I composed a suite for two pianos. Professor Maximilian Oseyevich Steinberg expressed a somewhat negative attitude towards it and ordered me to revise it. I did not do this. Then, he insisted, for the second time, that I revise it, and I brought in the changes to it, following his instructions. In the latter form it was performed in one of the student concerts of the Leningrad State Conservatory. After the concert, I destroyed the revised version and authorized the previous version.³

Nonetheless, in lieu of various reasons,⁴ Shostakovich sometimes turned to his previous oeuvres, bringing various types of changes into them, and, thereby, forming new versions.⁵ This position is correct for all the periods of the composer’s music: for the youthful period, connected for the most part with revisions of piano pieces, as well as for the subsequent periods, in which frequently pages of chamber works were transformed into dozens of pages of orchestral music.⁶

Upon research of the artistic process, a comparative analysis of the variants may be as fruitful as the traditional variety of analysis, connected with

¹ “When I find out that a composer has eleven editions of a single symphony, then the thought unwittingly comes into my head: how many new pieces it would have been possible for him to compose during that time?” — Dmitri Shostakovich observed in 1965. Shostakovich, D. D. (1967). *Kak rozhdaetsya muzyka* [How Music is Born]. In G. Sh. Ordzhonikidze (Ed.), *Dmitri Shostakovich* (pp. 35–39). Sovetsky Kompozitor, p. 36.

² Shostakovich, D. D. (2000). *Shostakovich o sebe i svoikh sochineniyakh* [Shostakovich about Himself and His Music]. In I. A. Bobykina (Ed.), *Dmitri Shostakovich v pis'makh i dokumentakh* [Dmitri Shostakovich in Letters and Documents] (pp. 469–490). M. I. Glinka State Central Museum of Musical Culture, RIF “Antikva,” p. 478.

³ *Ibid.*, p. 472.

⁴ There exist such cases when it is not possible to establish the reasons (and some of the variants examined below pertain to them), but frequently such are provided by the joint work with the soloists on concert works (Shostakovich, D. D. *Pis'ma k D. F. Oistrakhu* [Letters to David Oistrakh]. In I. A. Bobykina (Ed.), *Dmitri Shostakovich v pis'makh i dokumentakh* [Dmitri Shostakovich in Letters and Documents] (pp. 334–350), p. 345; Dobrokhoto, B. V. (Vospominaniya o Shostakoviche [Memoirs of Shostakovich]). I. A. Bobykina (Ed.), *Dmitri Shostakovich v pis'makh i dokumentakh* [Dmitri Shostakovich in Letters and Documents] (pp. 514–521), p. 515), criticism by the party functionaries (Meyer, K. (1998). *Shostakovich: Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich: Life. Work. Time] (pp. 389–390). DSCH, Kompozitor Publishing House). The variant may also have appeared directly during the course of the composition, but remains uncalled [1].

⁵ What can be considered to be a variant of a composition? The wording of literary critic, one of the founders of Russian textual criticism, Boris Viktorovich Tomashevsky, formulated by him in 1928, which has not lost its relevance up to the present time, can be considered as most effective: “limitation by the extent of the texts of the same work.” Tomashevsky, B. V. (1928). *Pisatel' i kniga. Ocherk tekstologii* [The Writer and the Book. A Sketch of Textual Criticism]. Priboy, p. 89.

⁶ For example, the orchestrations of the *Six Romances* opus 62, the *Six Poems of Marina Tsvetayeva* opus 143 and the *Suite on the Text of Michelangelo* opus 145.

the comparison of the rough drafts and the fair copies.⁷ Moreover, in many cases, each of the variants turns out to be essentially the “official” version of the composition.

After having turned to such foundational factors as compositions and the peculiarities of timbral manifestation, we may classify the variants of Shostakovich’s compositions the following way:

- 1) a stable mode of timbral sound (piano, orchestral) along with a mobile compositional structure,
- 2) a stable structure along with timbral mutability (the version of orchestral statement, the orchestration of a piano piece, the piano parts in a vocal cycle),
- 3) mixed cases (frequently occurring in variants of more large-scale compositions⁸).

In addition to that, there are variants in which only separate details of the musical text are changed — for example, the modal slant (in the piece *Melancholy* — a version of the piece *Yearning* [4, p. 96]); close to these are the complimentary authorial copies meant to be gifts for relatives of acquaintances⁹, the availability of which subsequently substantially eased the publication of such pieces as, for example, the *Eight Preludes* opus 2 (the autograph score was lost as far back as in the 1920s).¹⁰

Let us turn our attention to a few illustrative examples.

*Prelude No. 1 in G minor from the cycle Eight Preludes opus 2*¹¹

The piece was written by Shostakovich in 1919. It was presumably performed by the composer at the time of his enrollment to the conservatory [4, p. 97–98], and also during subsequent years in different concerts. The prelude is dedicated to artist Boris Mikhailovich Kustodiev, to whom Shostakovich presented one of its copies in the selfsame year 1919. Subsequently, this piece was included in the opus 2, having assumed the primary position in it¹².

Just as in many other pieces opening up cycles of short works, its texture is expressed in the manner of figurations (*Example 1*), however the design of the latter

⁷ The peculiarities of Shostakovich’s corrections and summary notes in his autograph sketches have been examined by us earlier ([2; 3]).

⁸ For example, the opera *Lady Macbeth* or the *Eighth Symphony*.

⁹ Lukyanov, A. V. (2021). *Tvorcheskiy protses Shostakovicha: ot chernovika k opusu* [Shostakovich’s Creative Process: From the Rough Draft to the Opus]. [Unpublished doctoral dissertation]. Gnesin Russian Academy of Music, pp. 146, 151–152.

¹⁰ In this regard, Shostakovich’s letter to Valerian M. Bogdanov-Berezovsky has been preserved: “I have lost my 8 *préludes*. Do you have copies of them, by any chance? If you have them, be so kind, today (August 19, 1922) if you are in our neighborhood, bring them to me, please...”. Cit. ex: [5, p. 51].

¹¹ In part the *Prelude No. 1* and the *Bagatelle* (see below) have been examined in the author’s dissertational research (Lukyanov, A. V. (2021). *Tvorcheskiy protses Shostakovicha...* [Shostakovich’s Creative Process...], pp. 147–149).

¹² Digonskaya, O. G., Kopytova, G. V. (2016). *Dmitri Shostakovich. Notograficheskiy spravochnik* [Music Scoring Compendium] (Iss. 1–3). (Iss. 1). *Ot rannikh sochineniy do Simfonii No. 4 opus 43 (1914–1936)* [From the Early Compositions to *Symphony No. 4* opus 43 (1914–1936)]. Compozitor Publishing House, p. 21.

is unusual: the composer makes use of diverse combinations of gestures comprised of ascending and descending intervallic fifths [6, p. 183].

The image shows a musical score for the beginning of Dmitri Shostakovich's Prelude No. 1. The score is in 2/4 time, marked 'Agitato' with a quarter note equal to 100. It features a piano accompaniment with various dynamics including *pp legato*, *cresc.*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *mf cresc.*, *ff*, *dim.*, *pp*, and *cresc.*. Red boxes highlight specific intervals of ascending and descending fifths in the bass line.

Example 1. Dmitri Shostakovich. *Eight Preludes for Piano*.
Prelude No. 1, beginning¹³

The form of the composition is a simple rounded binary type. Of special interest is the first section — an exposition-type of period formed of two parallel sentences, the number of phrases in each differs in different versions of the prelude. One variant of expounding the period, containing 18 measures in each sentence, is present in the *Prelude* contained in opus 2¹⁴ (henceforward — *Prelude*). The second variant is presented by an untitled copy, of which only the first half has been preserved

¹³ The depiction is recreated on the basis of: Shostakovich, D. D. (2018). *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. T. 109. Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let* [New Collection of Complete Works: in 150 volumes. Series XII. Compositions for Piano. Volume 109. Dmitri Shostakovich's Piano Miniatures of Various Years]. DSCH, p. 21.

¹⁴ DShA [Dmitri Shostakovich Archive], fund. 1, portfolio 1, item 158, pp. 1–2 back side.

(henceforward — Fragment¹⁵). In the Fragment the number of measures in each sentence is shortened in one way or another, albeit, to various degrees and by various means. In the first of them, Shostakovich shortens 18 measures to 12 by eliminating certain repeating elements disconnected from each other (highlighted by *Example 1* by frameworks), and in the second of them leaves 15 measures, extirpating the block of the three measures situated adjacently from each other (the last three measures from *Example 1*). Thereby, the master demonstrates a sophistication in compositional technique, not only obtaining several structurally different derived themes by transforming the initial variant, but also causing the form to expand and “breathe.”

*Bagatelle and Prelude No. 2*¹⁶

The piano piece *Bagatelle*, written in 1919¹⁷, was dedicated to Marianna Feodorovna Gramenitskaya, with whom Shostakovich studied together in Ignaty Albertovich Glasser’s piano courses, and then at the conservatory piano class of professor Leonid Vladimirovich Nikolayev [4, p. 95]. Approximately at the same time¹⁸ in all likelihood, having reworked the *Bagatelle*, Shostakovich wrote the “Prelude in g Major” <sic!> (henceforth — *Prelude*), based on similar material.¹⁹

The texture of the *Bagatelle* consists, for the most part, of “sound-points”²⁰ (see *Example 2*), which occasionally turn into more thickset sonorities or alternate with such. For the composer this was the first and rhythmically the simplest attempt of creating pointillistic two-voice polyphony. [6, pp. 198–199]

The form of the piece is simple ternary with a developing middle section. The commensuration of the sections is carried out with an almost mathematical precision: the length of each one of these comprises about 30 measures, at the same time, the first one is state twice (the recapitulation sign is shown). It becomes more difficult to speak about the form of the *Prelude*, since the ending of the piece is missing (only 31 measures of the recapitulation have been preserved). But the important

¹⁵ RGALI [Russian State Archive of Literature and Art], fund. 2048, portfolio 2, item 51, p. 5 back side. It must be specified that there exists yet another variant, a fair copy one, which has not been researched, due to its unavailability and its location in the archives of St. Petersburg.

¹⁶ *Bagatelle* — DShA, fund 1, portfolio 1, unit 270, 1 p. *Prelude No. 2* — DShA, fund 1, portfolio 1, unit 158, p. 2 back side –5.

¹⁷ Digonskaya, O. G., Kopytova, G. V. *Dmitri Shostakovich. Notograficheskiy spravochnik [Dmitri Shostakovich. Music Scoring Compendium (Iss. 1–3). (Iss. 1), p. 22.*

¹⁸ Researchers differ in their views on the chronology of the creation of the pieces, indicating at the initial priority of the *Bagatelle* [4, p. 95], as well as the *Prelude* [5, p. 51]. Among them, only the *Bagatelle* is provided with a date by Shostakovich. However, the *Prelude* was unified by the composer together with the *Prelude No. 1* described above (dated September 1919) into the cycle of *Preludes* opus 1, where it assumed the second position. Indirectly, considering the scales of the *Prelude*, we consider it to be a later variety, but it cannot be excluded that there also occurred a reduced reworking, which we had earlier observed in the Fragment of *Prelude No. 1*.

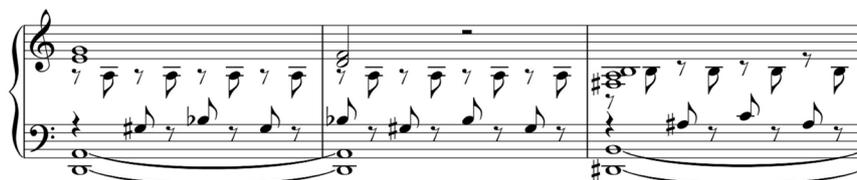
¹⁹ Digonskaya, O. G., Kopytova, G. V. *Dmitri Shostakovich. Notograficheskiy spravochnik [Dmitri Shostakovich. Music Scoring Compendium (Iss. 1–3). (Iss. 1), pp. 21–22.*

²⁰ The term *sound-point* is used by Valentina Kholopova. See Kholopova, V. N. (2010). *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Music Theory: Melodicism, Rhythm, Texture, Thematicism]*. Planeta muzyki, Lan’, p. 188.

thing is in the tendencies, and those consist in a considerable expansion of the initial form – the completion of composing the musical text of the *Bagatelle*. The composer's idea, as may be perceived, may have consisted in counterbalancing the twofold exposition of the material of the first section as the result of proportional expansion of the other sections. Let us draw our attention that, at the same time, what happens here is not a formal display of recapitulations in the appropriate locations, but the creation of a new musical text. Architectonically, the material of the first sections in both pieces, for the most part, matches together,²¹ while the middle and the recapitulation sections are similar only in their initial measures. More interesting are the changes of the middle section, expanded twofold, for the most part, as the result of the figuration-based chromaticized motive placed in the middle register (see *Example 3*) (in the *Bagatelle* it appeared only for a brief four measures). And while at the beginning of the *Prelude*, the exposition was rather unemotional and dry, in the middle section the sound of the motive is set off by pedal notes in the upper and lower voices. In the harmonic relation, the composer makes use of the deviation into relative tonalities. It is difficult to judge, how the recapitulation formed itself, overall, however it may be surmised that its capacity was also expanded proportionately with the other sections. But this indirectly indicates to that fact that in comparison with the *Bagatelle*, the composer repeats and expands the material of the first section more consistently.



Example 2. Dmitri Shostakovich. *Bagatelle*, beginning²²



Example 3. Dmitri Shostakovich. *Prelude in G major*, middle section with the chromatic motive

²¹ The differences include a few separate notes close to the end of the section.

²² The depiction is reproduced on the basis of: Shostakovich, D. D. (2018). *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. T. 109. Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let* [New Collection of Complete Works: in 150 volumes. Series XII. Compositions for Piano. Volume 109. Dmitri Shostakovich's Piano Miniatures of Various Years]. DSCH, p. 133.

Preludes Nos 2, 4, 5 from the opus 2 cycle

A variant of a different type, characterized by a stability of structure and mutability of the timbral mode, may be seen in the orchestration of the Second, Fourth and Fifth Preludes opus 2 carried out by the composer during the period of his studies at the conservatory.²³ These variants have been discovered and attributed by Olga Digonskaya [7, p. 189], and later described by Lydia Ader [7, pp. 189–197].

The exact time of the orchestration has not been established: in the *Chronicles of the Life and Work of Shostakovich* it is indicated in a generalized sense — 1921–1922, so we may presume its approximate coincidence with the work on the *Scherzo in F-sharp Minor* opus 1.²⁴ The occasion for the orchestration is also not known. Even though it may have been a student work carried out independently, Ader makes the presumption: the ensemble of the orchestra identical in all three pieces “suggests the orchestration of these preludes to be performed by a concrete orchestral ensemble. It is possible that Shostakovich counted upon the performance of the Preludes by a certain self-organized orchestra. The latter may have been a student orchestra affiliated with the conservatory” [7, p. 189].

The makeup of the orchestra has a lack of “hard” brass, while the number of horns varies from one to four, so it can conditionally be considered as a small orchestra. The stable elements — three flutes in various connections (the piccolo, flute and alto) and the string group. The quantity of the other instruments changes from one piece to the next (1–2 clarinets, 1–2 bassoons; in both orchestrations of *Prelude No. 4* there is a lack of the pair of oboes, which is involved in the ensembles of the other pieces).

The succession of the pieces in the score corresponds to their position in opus 2. And although there are no grounds for speaking about cyclic periodicity, the orchestration still points at a ternary structure: in No. 2 the strings are the soloists, in No. 4 it is the clarinet, and in No. 5 – the strings and the winds.

Let us sharpen our attention on *Prelude No. 4*,²⁵ presented in the form of two variants of the scores. Anticipating what is to come, it is possible to presume that the sole reason for the appearance of the second of them was in the young composer’s aspiration to manifest in a more precise way his perceptions of the sound of the orchestra and to improve a few of his initial miscounts.

The *Prelude* is based on two textural elements — in the upper voice it is a melody of a figurational character, and in the lower — for the most part²⁶ a harmonic

²³ At the same time, *Prelude No. 4* was orchestrated twice — within the framework of the overall cycle, along with the other preludes (Russian National Museum of Music (RNMM), fund 32, unit 2246), and as a separate complete score (RNMM [*Russian National Museum of Music*], fund 32, unit 2247).

²⁴ Miller, L. A., & Digonskaya, O.G. (Eds). (2016). *Letopis’ zhizni i tvorchestva D. D. Shostakovicha* [*Chronicles of the Life and Work of Dmitri Shostakovich*] (Vols. 1–5). (Vol. 1, 1903–1930). DSCH, pp. 69–74.

²⁵ The *Prelude* was published for the first time in Volume 109 of the *New Collection of Complete Works*.

²⁶ It must be noted that precisely in the middle of the *Prelude* melodic elements in the guise of several progressions of seconds penetrate into this harmonic figuration.

figuration in a broad disposition, moving in larger durations in comparison with the melody (see *Example 4*). The middle harmonic voices intertwine into the space between the outer voices during the process of development. Despite the small scale of the piece — only slightly over 10 measures — Shostakovich manages to form a clear form with a dynamicized recapitulation.

Allegretto ♩ = 76

*Example 4. Dmitri Shostakovich. Eight Preludes for Piano.
 Prelude No. 4²⁷*

²⁷ The depiction is brought on the basis of the following edition: Shostakovich, D. D. (2018). *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. T. 109. Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let* [New Collection of Complete Works: in 150 volumes. Series XII. Compositions for Piano. Volume 109. Dmitri Shostakovich's Piano Miniatures of Various Years]. DSCH, p. 27.

The miniature quality of the *Prelude* stipulates many of the aspects of the orchestration (see *Example 5*): it includes the aspiration towards “pure” timbres, a preservation of stable functions for the instruments (the lower voice is reserved for the cellos, and the upper – for the clarinet).

==

*Example 5. Dmitri Shostakovich. Eight Preludes for Piano
Prelude No. 4, first version of the orchestration*²⁸

²⁸ RNMM, fund 32, unit 2246.

The choice of the instruments themselves is felicitous and, as may be perceived, is based on a knowledge of their performance possibilities: of the woodwinds, only the clarinet is capable of such an unobtrusive, melodically and dynamically convincing in the utilized register, out of the strings only the cello is capable of throwing a “bridge” from the first octave to the large octave.

Without aspiring to evaluate the first version critically, in general, let us note the somewhat redundant concentration of instruments in the middle and lower registers, especially the use of the relatively lower notes of the flute as pedal points (see *Example 5*). It is also interesting that Shostakovich, in all probability, consciously splits up the clarinet part — the lower part is placed in the “chalumeau” register, thereby juxtaposing it to the “clarion” register of the soloist.

So what was it that demanded changes? For the most part, the new solutions affect the technical questions and are connected with the balance of sound — Shostakovich’s actions are directed, first of all, towards the elucidation of the color, i.e., the elevation of the tessitura disposition of a number of parts (see *Example 6*).

The image displays two musical staves. The upper staff is labeled '2 Fagotti' and the lower staff is labeled 'Contrabassi'. Both staves are in bass clef and have a key signature of one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two notes. The lower staff contains a more rhythmic accompaniment. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The upper staff is labeled '2 Fagotti' and the lower staff is labeled 'Contrabassi'. The upper staff has a 'r. 7' marking below it, and the lower staff has a 'r. 3' marking below it.

Example 6. Dmitri Shostakovich. Eight Preludes for Piano. Prelude No. 4, a comparison of the parts of the bassoons and the double-basses in the first (upper staves) and second (lower staves) orchestrations²⁹

²⁹ RNMM, fund 32, unit 2246 (upper staves) and RNMM, fund 32, unit 2247 (lower staves) respectively.

During the course of a few measures, the second bassoon is raised from the large octave to the small, which relieves it of the function of the bass.³⁰ The contrabass line changes in a perceptible manner — it is not only more elongated and developed, but, what is more important — raised (as it is notated) to the higher boundary of the small octave, so that its notes coincide with the lower cello notes. As the result, the unwieldiness connected with the redundant weight of the lower register is withdrawn, the prelude retains its miniature qualities and compactness of the piano original, while the parameters of tessitura are presently correlated with the work's capacity. Thereby, Shostakovich's goal was to find a harmonious and proportionate solution for the resultant sound, when the scale of the prelude is combined with the scale of orchestral means and orchestral relief.

*March from the Incidental Music
for Vladimir Mayakovsky's Play The Bedbug*

It is noteworthy to examine the version of the orchestral statement of the material on the example of the number *March* from the Incidental Music for *The Bedbug* based on Mayakovsky's play.³¹ The composition was written in 1929 upon the suggestion of the theatrical producer Vsevolod Meyerhold. There are two autograph scores of the *March* in existence. The first of them, taken as the basis for publication in Shostakovich's collected works,³² is stored in the *Alexei Bakhrushin State Central Theatre Museum* (henceforth — BSCTM), and the second — in the *Dmitri Shostakovich Archive* (henceforth — DShA).³³

The reasons for the creation of this version are unknown. However, we are justified in making a supposition about them by the utterance of cinema producer and stage manager Leo O. Arnstam in regard to another composition by Shostakovich — the music to the film *New Babylon* opus 18, written practically at the same time as the music for *The Bedbug*.³⁴ Thus, opus 18 existed in several variants that were meant on various makeups of orchestras that were active at that time in cinematic theaters.³⁵

The variants of the music for the theatrical performance may have appeared with similar goals: the production had over 150 performances during the course of three seasons and was shown in different cities of the country [9, p. 189].

Both variants of the *March* were written for wind orchestra, including, first of all, such typical instruments as the trumpet, horn, cornet,

³⁰ This same technique makes it possible to secure the melodic function by means of the clarinet: in the new variant only one clarinet is used, whereas the previous part of the second clarinet is partially taken up by the first bassoon.

³¹ For more detail on the materials of the music for the performance of *The Bedbug* see [8, p. 984–985].

³² BSCTM, fund 688 — GosTiM, No. 180171/300, MR 305). The score is published in Volume 27 of the Collected Works in 42 volumes.

³³ DShA, fund 2, portfolio 1, unit 109.

³⁴ Digonskaya, O. G., Kopytova, G. V. *Dmitri Shostakovich. Notograficheskiy spravochnik. [Dmitri Shostakovich. Music Scoring Compendium]* (Iss. 1-3). (Iss. 1), p. 93.

³⁵ Arnstam, L. O. (1976). Bessmertie [Immortality]. G. M. Shneerson (Ed.) *D. Shostakovich. Stat'i i materialy [D. Shostakovich. Articles and Materials]*. Sovetsky Kompozitor, p. 115.

alto, bass, clarinet, saxophone and percussion. This peculiarity of the makeup of the ensemble had been stipulated by Mayakovsky's assignment to Shostakovich — to write such music that would be played by an “orchestra of firemen.”³⁶ The variants of the orchestration do not contradict each other, but rather present two perspectives on one and the same problem. All the dissimilarities are within the framework of a single style, and as a result they do not lead to a radical transformation of sound, however, the finesse of the tracing out of the separate parts testifies of Shostakovich's knowledge of the peculiarities of wind music. These peculiarities are contained in the following:

- 1) the main group determining the sound of the wind orchestra is that of the brass instruments, whereas the woodwinds are used for auxiliary purposes;
- 2) the goals of the instruments, as a rule, are delineated precisely: the cornets and the trumpets are used in melodic function, the tuba and another bass brass instruments are used in the function of the bass line; the alto and the horn form middle harmonic voices; the baritone (euphonium) is multifunctional and can perform not only the middle harmonic voices, but also contrapuntal lines, melodies, and figurations, and also double the bass; the melodic and figural role is usually bestowed on the saxophone; the woodwinds, the flute and the clarinet most often take up the high and the extreme high register, where by their doublings they create an octave overtone “halo effect” for the melody, and also perform the melodic phrases (fillings) and figurations.

All of this stipulates the substitutability of the parts of the instruments carrying out similar functions, which may be required upon the absence of a normative set of instruments. This is also what explains the allotments of the instruments in the various variants of the *March* demonstrated in the *Table* for the sake of clarity. It is important that it is by no means random, but was thought out thoroughly.

Our attention must also be drawn to the fact that Shostakovich, being confined to the frameworks to the wind orchestra, which in itself is limited in its timbre, skillfully finds contrasts for expounding the themes: the first of these he relays to the cornets/trumpets, and the second — to the more nebulous timbre of the baritone.

If we are to speak about the peculiarities of formatting, the variant from the DShA is located in a separate little notebook sized 17,5 x 12 cm, containing 6 sheets. In the list of manuscripts at the DShA the autograph score is defined as a rough draft. And even though there are many signs of abbreviated notation in the score, the musical text of the document is written out concisely and rather neatly.

³⁶ Shostakovich engaged in several conversations with Mayakovsky regarding the music for the play. The composer remembered: “Mayakovsky asked me: ‘Do you like orchestras of firemen?’ I told him that sometimes I liked them, and sometimes I didn't. And Mayakovsky answered that he liked the music of firemen more, and that it was necessary to write for *The Bedbug* such music that would be played by an orchestra of firemen” (Shostakovich, D. D. (1967). *Novoe o Mayakovskom*. Dmitri Shostakovich [New Information about Mayakovsky. Dmitri Shostakovich]. In G. Sh. Ordzhonikidze (Ed.), *Dmitri Shostakovich*. Sovetsky Kompozitor, p. 25).

We can find only separate crossed-out notes, corrections, margin notes and written addenda in plain pencil, as well as cross references to the parts of the instruments that are used actively.

Table. Comparison of the instrumental ensembles in the variants of the *March*, No. 1 (Dmitri Shostakovich, incidental music for *The Bedbug*, opus 19)

<i>March</i>	
<i>DShA</i> , 2.1.109	Number in Vol. 27 of the Collected Works (<i>BSCTM</i>)
Flute (with the inscription <i>bis</i> in pencil)	Absent The part is transferred to the clarinet
2 clarinets (<i>B-flat</i>)	2 clarinets (<i>B-flat</i>)
Two cornets (B) (with the inscription in ink <i>Tromba bis</i>). The parts mostly (with the exceptions of separate notes) coincide with the trumpet parts of the autograph score of the <i>BSCTM</i>	Absent
Absent	Two trumpets (<i>B-flat</i>). The parts mostly coincide with the cornet parts of the autograph score at the <i>DShA</i>
Alto (E-flat)	Alto (E-flat)
Tenor-saxophone (<i>B-flat</i>). The part coincides for the most part with the baritone of the present autograph score	Absent
Horn (<i>F</i>). The part coincides for the most part with the alto (the autograph scores at <i>DShA</i> , <i>BSCTM</i>)	Absent
Tuba. The part coincides for the most part with the bass in the autograph score of the <i>BSCTM</i>	Absent
Baritone (<i>B-flat</i>) ³⁷	Baritone (<i>B-flat</i>)
Absent	Bass. The part for the most part coincides with the tuba part in the autograph score at the <i>DShA</i>

Conclusion

The presence of different variants of compositions in Shostakovich's early period indicates at his intensive development, his wish to constantly concretize his perceptions of form and the timbral arrangement of his oeuvres.

For different works the composer makes use of different principles of reworking — from small changes of strokes to inclusion of new, comparatively extended fragments, which testifies of his attention to the material.

Already in his earliest orchestrations, Shostakovich shows his knowledge of the nature of the instruments and their specific peculiarities, the skill of revealing hidden voices, the ability of correlate the orchestral profile with the form,

³⁷ The first page of the score bears the indication of a trombone, under which the initial arrangement of the key signs is made on all the pages. However, the key signs are later carefully crossed out, while the part itself is written in transposition (in B-flat). With the consideration of the tessitura and the character of the part, the described picture describes a baritone.

finding a proper stylistic solution. At the same time, notwithstanding all the transformations during the formation of the variants, their figurative manner, musical language and, for the most part, structure are preserved, which indicates at the steadfastness of the initial authorial perceptions.

Subsequent research of the variants of Shostakovich's compositions may not only reveal the peculiarities and regularities of the composer's creative process, but also provide a rich material for the technique of orchestration.

References

1. Kennedy, L. E. (2017). 'I begin writing, and then have second thoughts': Shostakovich and the Sketches for the Eighth Symphony. *Fontes Artis Musicae*, 64 (1), 1–20. <https://doi.org/10.1353/fam.2017.0000>
2. Lukyanov, A. V. (2020). Exploring Shostakovich's Creative Process Based on Manuscripts of *Twenty-Four Preludes for Piano*. *Muzykovedenie / Musicology*, (8), 3–14. (In Russ.). <https://doi.org/10.25791/musicology.08.2020.1141>
3. Lukyanov, A. V. (2022). Sometimes You Have 'to Skip' a Stubborn 'Measure.' On Some Aspects of Shostakovich's Creative Process. *Contemporary Musicology*, (2), 142–158. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>
4. Digonskaya, O. G. (2017). Mitya Shostakovich on the Threshold of the Petrograd Conservatory: Early Piano Pieces. *Music Academy*, (1), 94–100. (In Russ.).
5. Kovnatskaya, L. G. (2011). "Khochu s toboy koe o chem pokalyakat na bumage" (Neizvestnye pis'ma Shostakovicha k Bogdanovu-Berezovskomu (1920-e gody)) ['I want to chat with you about something in writing' (Unknown Letters from Shostakovich to Bogdanov-Berezovsky (1920s))]. In O. G. Digonskaya & L. G. Kovnatskaya (Eds.), *Dmitriy Shostakovich: issledovaniya i materialy [Dmitry Shostakovich: Research and Materials]* (Vol. 3, pp. 46–123). DSCH. (In Russ.).
6. Gerver, L. L., & Lukyanov, A. V. (2018). Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let: Opisanie rukopisnykh istochnikov. Poyasnitelnye zamechaniya. Faksimile [Dmitri Shostakovich's Piano Miniatures of Different Years. Description of Hand-Written Sources. Explanatory Notes. Facsimile]. In Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenij [New Collected Works]* (Vol. 109, pp. 177–201, 251–264). DSCH. (In Russ.).
7. Ader, L. O. (2013). V klasse orkestrovki [In Orchestration Class]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoy konservatorii: 1919–1930 [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930]* (Vol. 1, pp. 181–197). Compozitor Publishing House. (In Russ.).
8. Lukyanov, A. V. (2021). Studying D. D. Shostakovich's Manuscripts: Issues of Textual Analysis. *Manuskript*, 14 (5), 980–986. (In Russ.). <https://doi.org/10.30853/mns210176>
9. Krivtsova, Ye. V. (2013). Porazitelnyy parazit [Amazing Parasite]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoy konservatorii: 1919–1930 [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930]* (Vol. 3, pp. 179–197). Compozitor Publishing House. (In Russ.).

Список литературы

1. Kennedy L. E. 'I begin writing, and then have second thoughts': Shostakovich and the Sketches for the Eighth Symphony // Fontes Artis Musicae. 2017. Vol. 64, № 1. P. 1–20. <https://doi.org/10.1353/fam.2017.0000>

2. Лукьянов А. В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича: по материалам рукописей «Двадцати четырех прелюдий для фортепиано» // Музыковедение. 2020. № 8. С. 3–14. <https://doi.org/10.25791/musicology.08.2020.1141>

3. Лукьянов А. В. Иногда приходится «перескакивать» через недающийся «такт»... К вопросу о творческом процессе Шостаковича // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 2. С. 142–158. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>

4. Дигонская О. Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы // Музыкальная академия. 2017. № 1. С. 94–100.

5. Ковнацкая Л. Г. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге» (Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы)) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. М.: DSCH, 2011. Вып. 3. С. 46–123.

6. Гервер Л. Л., Лукьянов А. В. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. С. 177–201, 251–264.

7. Адэр Л. О. В классе оркестровки // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т. / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 1. С. 181–197.

8. Лукьянов А. В. Исследование рукописей Д. Д. Шостаковича: проблемы текстологического анализа // Манускрипт. 2021. Том 14, Вып. 5. С. 980–986. <https://doi.org/10.30853/mns210176>

9. Кривцова Е. В. Поразительный паразит // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т. / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 179–197.

Information about the author:

Anton V. Lukyanov — Cand. Sci (Art Studies), Composer, Lecturer, Instrumentation and Score Reading Department.

Сведения об авторе:

Лукьянов А. В. — кандидат искусствоведения, композитор, преподаватель, кафедра инструментовки и чтения партитур.

Статья поступила в редакцию 12.02.2024;
одобрена после рецензирования 09.04.2024;
принята к публикации 14.05.2024.

The article was submitted 12.02.2024;
approved after reviewing 09.04.2024;
accepted for publication 14.05.2024.

Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

EDN VANAMM



Оркестровая фактура
в симфонических сочинениях Ван Силиня



¹ Анна Викторовна Клепова



² Сянь Ляюнь

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ a.klepova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

² Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ xianleyun@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9814-7315>

Аннотация. Ван Силинь (род. 1936) — китайский композитор, проживающий в настоящее время в Германии. На родине он известен как музыкант западной ориентации. Его сочинения периодически исполняются в Китае и широко известны за рубежом. В творческом багаже Ван Силиня около ста произведений различных жанров, среди которых ключевая роль принадлежит оркестровой музыке. В своих симфониях и симфонических сюитах он, с одной стороны, преломляет многообразные традиции русской и западноевропейской классики. С другой же, в этих сочинениях ярко выражен национальный китайский колорит, проявляющийся в образно-эмоциональной сфере, мелодизме и фактурных приемах.

К симфоническим жанрам композитор обращается на протяжении всей своей жизни. Они стали своеобразной летописью его стиля и отражают периодизацию его творчества, в котором можно выделить три этапа. С каждым из них связаны в том числе приоритеты в выборе фактурных средств. Так, на раннем этапе (1961–1977) Ван Силинь, изучавший в консерватории Шанхая сочинения русских и советских композиторов, а также китайский фольклор во время ссылки в Шаньси, был достаточно консервативен. Список фактурных приемов в симфонических опусах этого времени — сюите «Напевы Юньнань» и Симфонии № 1 — не отличается оригинальностью: чаще всего используются удвоения, имитационное и каноническое изложение, в построении монодийных линий обнаруживается сходство с сочинениями Д. Д. Шостаковича. Второй период (1977–1990) отмечен расширением арсенала фактурных средств, в частности Ван Силинь создает оригинальные «фигурационные каноны» на основе кварто-секундовых пентатонных попевок. Впервые они применяются в сюите «Впечатления от гор Тайхан», в дальнейшем широко используются в симфониях и сюитах позднего периода. Несмотря на запрет западной музыки во время Культурной революции, Ван Силинь изучал партитуры Ч. Айвза и К. Пендерецкого. Это наложило отпечаток на третий период его творчества (с 1990 г.), отмеченный общей хроматизацией и созданием разных видов сонорных фактур.

В целом фактурную основу рассматриваемых произведений Ван Силиня составляет полифонизированное многоголосие, однако встречаются и гомофонно-гармонические разделы. Среди них выделяются пасторальные фрагменты со статической фактурой и танцевальные разделы с *tutti-pizzicato* у струнных.

Ключевые слова: Ван Силинь, современная китайская музыка, музыкальное содержание, музыкальная фактура, сонорика, симфония, симфоническая сюита, функциональная оркестровка

Для цитирования: Клепова А. В., Сянь Ляюнь. Оркестровая фактура в симфонических сочинениях Ван Силиня // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 104–128.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

=====
Technic of Musical Composition
=====

Original article

Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works

¹Anna V. Klepova, ²Xian Leyun

¹ Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ a.klepova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0006-3075-1237>

² Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba,
Moscow, Russian Federation,

✉ xianleyun@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9814-7315>

Abstract. Wang Xilin (born 1936) is a Chinese composer currently living in Germany. In his home country, he is known as a musician of the Western trend. His works are occasionally performed in China and are widely known abroad. He has written about one hundred works in various genres, among which orchestral music plays a key role. In his symphonies and symphonic suites, Wang Xilin reinterprets in a new manner the diverse traditions of the Russian and Western European classics. On the other hand, these works vividly express the national Chinese color, manifested in the figurative and emotional sphere, melodicism and textural techniques.

The composer has turned towards the orchestral genres during the course of his entire life. They have become a peculiar brand of chronicles of his style and reflect the periodization of his musical output, in which it is possible to highlight three styles. Each of them has its own priorities in his choice of textural means. Thus, his early period (1961–1977) is marked by the study of the Russian and Soviet schools of composition at the Shanghai Conservatory and of Chinese folklore during his exile in the province of Shanxi. The list of textural techniques in the orchestral works of this period — the suite *Poems of Yunnan* and *Symphony No 1* — is not marked by any originality: the composer uses doublings, imitations and canonic expositions most frequently. Wang Xilin bears a striking resemblance to Dmitri Shostakovich in his construction of monodic lines. In his second period (1977–1990) Wang Xilin expanded his arsenal of textural means, in particular creating original “figuration canons” based on pentatonic chants based on intervals of seconds and fourths. These were first used in the suite *The Impressions of Mount Taihang* and

were subsequently widely used by him in his symphonies and suites of his later period. Despite the ban on Western music during the Cultural Revolution, Wang Xilin studied the scores of Charles Ives and Krzysztof Penderecki. This influenced the third period of his work (starting from 1990), marked by a general chromaticization of the harmonies and thematicism and the creation of different types of sonorous textures in his music.

Overall, the textural basis of Wan Xilin's works examined here is polyphonic many-voiced texture, but it also includes some homophonic-harmonic sections. Among them there are pastoral fragments with static textures and dance sections with *tutti-pizzicato* in the strings.

Keywords: Wang Xilin, Contemporary Chinese music, musical content, musical texture, sonorism, symphony, symphonic suite, functional orchestration

For citation: Klepova, A. V., Xian Leyun. (2024). Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works. *Contemporary Musicology*, 8(2), 104–128. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128>

Введение

Ван Силинь (р. 1936) — китайский композитор, публицист, известный на родине и за рубежом (*Иллюстрация*). Американский музыковед Джон Робинсон, автор одной из последних монографий, посвященных композитору, охарактеризовал его как межкультурного и разностороннего композитора, «который сложным и очень эффективным образом сочетает китайскую музыку и западное влияние» [1, с. 197]. Национальный колорит в сочинениях Ван Силиня раскрывается через опору тематизма на кварто-секундовый/секундо-квартовый трихорды, характерные для музыки этнических меньшинств провинции Юньнань (сам композитор указывает на *бай, и, хани, нису*) и народности хань провинций Шаньси и Шэньси¹. Его достаточно свободное отношение к фольклорным элементам вписывается в тенденцию, отмеченную российским музыковедом Анастасией Михайловной Петровой: «Не ограниченные



Иллюстрация. Ван Силинь в 2023 году. Фотография из личного архива композитора

¹ Ван Силинь, изучая образцы музыкального фольклора этих районов, обнаружил, что их ладовые структуры схожи и опираются на трихорд, состоящий из интервалов большой секунды, чистых кварты и квинты.

в своих творческих опытах китайские авторы переосмыслили характерные для традиционного китайского музыкального искусства элементы (ладовую систему, ритмическую организацию локальных музыкальных традиций, структуру и др.)» [2, с. 171].

Исследователи творчества Ван Силяна наибольшее внимание уделяют его симфоническим сочинениям. К настоящему времени им создано пять² симфоний и пять сюит для большого симфонического оркестра. Ли Исюань объясняет интерес к этому составу творческой позицией композитора: «Именно симфонические жанры наиболее полно передают его историческую миссию художника и глубокое понимание трагедии, которая сопровождает борьбу за свободу и независимость» [3, с. 86–87].

В ранний период (1961–1977), связанный с обучением в Шанхайской консерватории, работой в Пекине и ссылкой в Шаньси, написаны сюита «Напевы Юньнань» и Симфония № 1. Средний период (1977–1990) ознаменован возвращением в Пекин и написанием сюиты «Впечатления от гор Тайхан» и Симфонии № 2. В поздний период (с 1990), самый плодотворный, Ван Силянь создает три симфонии (№ 3, № 4 и № 6) и три сюиты «Тайгу янгэ», «Фрески Хуанхэ», «Напевы Юньнань 2».

Задача статьи состоит в рассмотрении фактуры произведений Ван Силяна для большого симфонического оркестра как своеобразной летописи его композиторского стиля и выделении типичных способов ее построения. Опираясь на подходы к анализу оркестрового письма, предложенные Геннадием Ивановичем Банщиковым, фактуру симфоний и сюит мы рассматриваем с позиции функций, которые она выполняет в том или ином эпизоде.

Первый раздел статьи посвящен фактуре, несущей «горизонтальную функцию», то есть тому, «что в музыкальном обиходе мы называем мелодией, темой, подголоском, противосложением и т.д.»³.

Второй — рассмотрению «вертикальной функции», в которой Банщиков выделил гармоническое и ритмогармоническое проявление⁴.

Третий раздел описывает соединение обеих функций. Это позволило нам рассмотреть музыкальные примеры, которые реализовывались через полифонию пластов. Причем эти пласты могут нести как мелодическую и сопровождающую функции, так и служить компонентами сложной сонорной фактуры. При описании последней мы опираемся на исследования Александра Львовича Маклыгина [4], Татьяны Николаевны Красниковой [5], а также Юрия Николаевича Холопова [6].

² Не все симфонии написаны для большого симфонического оркестра: Симфония № 5 и Симфония № 8 «Диалог комедии» для камерного оркестра, Симфония № 7 «Хэ и чжуан чэн» для фортепиано, хора и большого симфонического оркестра, Симфония № 9 «Китайский реквием» для баса-баритона, сопрано, хора и большого симфонического оркестра, Симфония № 10 для сопрано и большого симфонического оркестра.

³ Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. СПб.: Композитор, 1997. С. 10.

⁴ Там же.

Фактура с «горизонтальной функцией»

Монодийное изложение в симфонических сочинениях Ван Силиня встречается довольно редко. К нему относятся каденции, выполняющие роль связок-переходов к репризным разделам, они добавляют черты концертности. Такие каденции характерны только для раннего периода: свободные ритмические пассажи кларнета в «Напевах Юньнань» (I и III части) и арфы в Симфонии № 1 (II часть).

Сольные проведения тем деревянными духовыми инструментами на фоне сопровождения — излюбленный прием Ван Силиня, которым он пользуется повсеместно, продолжая классико-романтические традиции.

Отметим «пограничное» прочтение партий фагота в ранней Симфонии № 1, сюите среднего периода «Впечатления от гор Тайхан» (III часть «Разбитая мемориальная доска») и поздней сюите «Тайгу янгэ» (IV часть «Погребальная песня»). Эти части имеют трагическое содержание; их патетический модус сравним с *Largo* из Симфонии № 9 Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Георгий Петрович Дмитриев, анализируя эту часть симфонии, обозначил процессы как «диалогическую музыкальную драматургию», где фагот — «носитель музыкального образа, его олицетворение; он — персонаж, действующее лицо этой оркестровой драмы: воскресшая память о неисчислимых потерях и бедствиях, причиненных войной, лирический герой симфонии не находит ответа своим мучительным раздумьям, но переключается к объективности окружающего»⁵. В качестве «собеседника» фагота выступает оркестр, однако его реплики не прерываются с вступлением фагота, они застывают в тянущихся звуках/аккордах. «Педадь здесь равнозначна остановке времени, с ее помощью достигается условная полифоничность двух процессов — течение одного как бы на фоне стоп-кадра другого»⁶.

Эти процессы наблюдаются в упомянутых произведениях Ван Силиня⁷. Трактовки фагота Шостаковичем и Ван Силинем действительно схожи⁸: партии изложены в импровизационном стиле. Однако оркестровые «реплики» трактованы по-разному. В оркестре Шостаковича происходит своего рода тембровая модуляция от медных духовых к струнным. В симфонии Ван Силиня речитатив-исповедь фагота проходит на фоне педали струнных, уводя в область гомофонно-гармонического склада. В частях сюит монодия-соло преры-

⁵ Дмитриев Г. П. О Драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Советский композитор, 1981. С. 31.

⁶ Там же. С. 42.

⁷ Ван Силинь не скрывает своей любви и преклонения перед советским композитором, он посвятил ему Две симфонические поэмы (к десятилетней годовщине смерти), а также опубликовал четыре статьи с аналитическими очерками, посвященными Симфониям № 7, № 12, № 14 и струнному квартету № 8.

⁸ Способы оформления речитации у Ван Силиня в Симфонии № 1, сюите «Впечатления от гор Тайхан» и Шостаковича схожи, в поздней сюите Ван Силинь прибегает к более разнообразной нотной графике.

вается октавными репликами виолончелей и контрабасов, в результате чего возникает полифоническое изложение. Произведениям Ван Силиня придают самобытность кварто-секундовые попевки. При этом раннее сочинение имеет романтические черты. Сюита среднего периода «Впечатления от гор Тайхан» написана под влиянием серийной техники, диалог в ней строится между проведением мелодизированной серии у струнных и декламации в фольклорном стиле у фагота. В позднем сочинении оба начала отталкиваются от китайской ладовости и объединены интонационно (см. *Примеры 1, 2*).

Пример 1. Симфония № 1, I часть, тт. 492–495

Пример 2. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ», IV часть, тт. 1–5

Зачастую «горизонтальную функцию» выполняет *одноэлементная фактура*, то есть мелодическое построение, которое «может быть поручено любому количеству инструментов — от одного до всех»⁹. Такая фактура используется в экспонирующих проведений: унисонное звучание низких струнных открывает Третью и Четвертую симфонии, рисуя образ мрачно-медитативного размышления. Их звуковысотная организация существенно различается: атональность в Третьей симфонии и модальность в Четвертой. Однако они схожи особенностью синтаксического членения, функционально-тематической мобильностью, «яркостью и одновременно обобщенностью, рассеянностью заметных интонаций по теме»¹⁰, ассоциациями с жанром пассакалии. Развитие темы при этом в каждом случае отличается: на более короткую тему Симфонии № 3 композитор создает остинато с динамичными вариациями, а на протяженную монодию Симфонии № 4 — фугато¹¹. Унисон в развивающихся и кульминационных разделах — довольно редкое явление¹².

⁹ Piston W. H., Jr. *Orchestration*. London: Victor Gollance LTD, 1969. P. 355.

¹⁰ Скребкова-Филатова М. С. *Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции*. М.: Музыка, 1985.

¹¹ Ее медленная экспозиция с террасообразным вступлением голосов (от контрабасов к первым скрипкам) напоминает первую часть Симфонии № 3 Х. М. Гурецкого.

¹² В качестве примера можно привести красивое тембровое сочетание ксилофона и флейты-пикколо из «Напевов Юньнань 2» (вариация в тактах 131–141).

Ван Силинь очень часто использует дублировки как средство оркестрового развития. Так, оркестровая драматургия в I части Симфонии № 3 построена на постепенном наращивании плотности и интервальной вертикали: от унисона (флейта + английский рожок, скрипки + альты, скрипки + флейты) к тритонам (скрипки + альты, гобои + кларнеты + скрипки) до многоэтажных октавных удвоений (деревянные + струнные).

В качестве оригинальной авторской находки выделим кварто-секундовое утолщение темы. Этот прием композитор использует практически повсеместно, начиная с 1980-х годов. Он представляет собой вертикальное комбинирование разных вариантов мелодий, то есть некий переход от одноэлементной фактуры к полифонической. Подобные «утолщения» мелодий продолжают выполнять «горизонтальную функцию», при этом в поздних сочинениях они превращаются в тематизированный сонор, в котором не различается ведущая линия.

Одним из первых случаев применения «утолщений» стала II часть сюиты «Впечатления от гор Тайхан», в которой (начиная с такта 121) можно говорить о комбинаторике вертикальных вариантов мелодий у двух гобоев. Схожий прием нашел применение как в монотембральных сочетаниях (валторновые хоралы во II части сюиты «Фресок Хуанхэ», Токкате для оркестра (с такта 224) и в III части Шестой симфонии (с такта 8)), так и в смешанных (I часть «Тайгу янгэ», где он реализуется в звучании деревянных и струнных инструментов). Во II части последней сюиты Ван Силиня «Напевы Юньнань 2» «горизонтальная функция» представлена одновременным звучанием трех вариантов мелодий, соотносящихся друг с другом по вертикали в малую секунду (Примеры 3–5).



Пример 3. «Впечатления от гор Тайхан», II часть (с тт. 121)



Пример 4. «Напевы Юньнань 2», II часть (с т. 9)



Пример 5. «Фрески Хуанхэ», II часть (с т. 225)

Кроме того, к фактуре, связанной с утолщением линий, можно отнести сонорную фактуру «шорох»¹³. Она встречается в произведениях позднего периода в единичных случаях. Юрий Константинович Захаров описал ее как «сонорнику накладывающихся линий, звучащих поначалу пиано и пианиссимо, напоминающих шум, шорох, движение роя насекомых и т. п.» [7, с. 40]. Такие фактурные приемы используются у *divisi* деревянных во II части Третьей симфонии (такты 179–183) и у *divisi con sordino* струнных в III части сюиты «Фрески Хуанхэ» (такты 72–80 и 125–133, Пример 6).

Пример 6. Фактура «шорохи»: «Фрески Хуанхэ» III часть, тт. 72–76

¹³ Невесомо проносящиеся сонорные пассажи большого числа звуков *legatissimo*, *pianissimo*, *dolcissimo*, *allegrissimo* [4, с. 398].

На способы утолщения фактуры в поздних сочинениях Ван Силиня оказали ощутимое влияние алеаторические партитуры Кшиштофа Пендерецкого. Ван Силинь воплощает алеаторику в «линиях»¹⁴, обычно трелеобразных или глиссандирующих¹⁵. В первом случае «линия» выстраивается у деревянных духовых, реже у струнных, как, например, в Симфонии № 6 (Пример 7).

Пример 7. Симфонии № 6, I часть, тт. 134–136.

Во втором случае «линия» проявляется в виде глиссандо в крайнем высоком регистре у струнных. Такая фактура встречается неоднократно в зонах кульминаций, в частности, в Симфонии № 4, во «Фресках Хуанхэ» (Примеры 8, 9).

Пример 8. Симфония № 4,
тт. 481–483

Пример 9. «Фрески Хуанхэ», II часть,
тт. 409–411

¹⁴ Своего рода континуальная одноголосная или удвоенная педаль, которая может сочетаться с точной фактурой в диахроническом срезе по типу азбуки Морзе [5, с. 25]).

¹⁵ Нам удалось обнаружить пример, где оба эти вида сочетаются: во II части Третьей симфонии (такты 128–136, 288–312).

Одной из часто встречающихся сонорных фактур в симфониях позднего периода стала «полоса»¹⁶. Она используется композитором повсеместно, его сочинениям свойственны широкие «полосы», внутри которых линии разделены за счет ритмического варьирования и тембров (Пример 10).

The image displays a musical score for Example 10, which is the second part of the second movement of Symphony No. 3. The score covers measures 184 to 187. It features a 'band' texture, a common feature in late-period symphonies, where multiple instruments play rhythmic patterns that are unified by a common tempo and dynamic marking (mf). The instruments shown are Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I, II, and III. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some patterns with slurs. The overall effect is a dense, rhythmic texture.

Пример 10. Симфония № 3, II часть,
тт. 184–187

¹⁶ Соединение в единое целое двух и более однородных линий [4, с. 397].

Обогащение «горизонтальной функции» происходит не только за счет тембро-интервальных утолщений. При повторном проведении тем появляются новые контрапункты, вследствие чего создается уже *полифоническая фактура*. Примеров диалогов-импровизаций, основанных на квази-имитациях, у Ван Силиня очень много, например, в начальных частях «Напевов Юньнань» (между гобоем и кларнетом, с такта 15), «Впечатлений от гор Тайхан» (между английским рожком и флейтой, с такта 33), «Напевов Юньнань 2» (между тремя кларнетами, с такта 8) и т.д. Впечатляет двенадцатиголосная квази-имитация¹⁷ в I части Шестой симфонии, где вся мелодическая линия построена по принципу присоединения оркестровых групп (3 кларнета — 3 гобоя — 3 флейты — 3 фагота). Эта горизонтальная линия превращается в сонор. Квази-имитации песенного характера обнаруживаются в I части Второй симфонии между виолончелями и скрипками (с такта 67), между струнными и деревом (с такта 80, *Примеры 11–13*).

Пример 11. «Напевы Юньнань», I часть, тт. 15–18

Пример 12. Симфония № 2, I часть, тт. 67–69

Пример 13. «Напевы Юньнань 2», I часть, тт. 8–11

Имитационная техника в более строгом виде в сочинениях Ван Силиня также нередка. В ранний период ведущим способом развития становится двухголосный конечный канон в унисон/октаву между струнной и деревян-

¹⁷ На определенных участках она перерастает в канон, в целом линии являются вариантами, что дает нам право назвать это подголоском.

ной группами, например, в танцевальной теме из II части «Напевов Юньнань» (такты 22–26, 244–259, кода), двух маршевых темах из I и III частей Первой симфонии¹⁸. Примеры масштабного унисонного канона встречаются в поздних произведениях: так, в Четвертой симфонии в тактах 525–558 звучит четырехголосный конечный канон у струнных, тема I части сюиты «Фресок Хуанхэ» (такты 1–52) изложена в форме двенадцатиголосного бесконечного канона II разряда, его пропоста написана в импровизационной ритмике (Примеры 14, 15).

Fl., Ob. VI. I
Cl. VI. II. Vle Allegro ♩=132

ff

Fag. Trbn. Tb. ff
Vc. Cb.

Пример 14. Симфония № 1, III часть, с т. 108

17

Picc. I mf

Picc. II mf

Picc. III mf

Пример 15. «Фрески Хуанхэ», I часть, тт. 17–19

Общим условием для написания квази-имитационного и канонического изложения мелодий становится особая организация тематизма, основанная на чередовании коротких действенных мотивов, перемежающихся паузами или статическими элементами. Тем самым достигается ясное членение на фразы, а в контрапункте образуется комплементарная ритмика. Такой тип фактуры чаще всего задействован в создании решительных, маршевых и сонорно-пасторальных образов.

При создании лирических и трагических фрагментов композитор обращается к разнотемной полифонии в мелодической линии. Так, в побочной партии первой части Симфонии № 1 соло виолончели дополняет контрапункт кларнета (с такта 137), в первой части Симфонии № 3 низкие струнные

¹⁸ В I части тема главной партии даже в экспозиционном разделе дается в виде канонической имитации (такты 59–72), в разработке в полноценном конечном каноне (такты 391–406); в III части тема всегда проходит в каноне, который динамизируется только за счет утолщения оркестровых линий (от проведения струнными, струнными и деревянными до патетики медных (такты 108–115, 248–254, 321–337)).

и английский рожок сплетаются в атональном контрапунктировании (Пример 16).

♩=66 Cor Anglais
mp
Vc.
Cb. pp

Пример 16. Симфония № 3. I часть, тт. 29–33

Разнотемная полифония проявляет себя в сонорной фактуре — «россыпи»¹⁹, которую можно обнаружить в сочинениях Ван Силиния позднего периода. Ее можно трактовать как выписанную алеаторику или апогей разнотемности «горизонтальной функции» в оркестре. Для фактуры — «россыпи» характерны скачки на широкие остро звучащие интервалы. Она встречается в поздних симфониях: это тринадцатиголосная разнотемная полифония у деревянных духовых во II части Третьей симфонии (такты 35–39), шестиголосная в Симфонии № 4 (такты 259–262, Примеры 17, 18²⁰) и т.д.

35
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. Picc.
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Fag. III
C. fag.

Пример 17. Симфония № 3, II часть,
тт. 35–38

259
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Ob. III

Пример 18. Симфония № 4,
тт. 259–262

¹⁹ Пуантилистические «всплески», многоэлементное «пятно» [6]; «мелкоритмическая» группа точек, временная сплоченность которых помогает создать впечатление одной, но пульсирующей краски [4, с. 395].

²⁰ Россыпь состоит из комбинаций нескольких типов ритмических фигур: секстолей, квартолей, двух восьмых через паузы, двух видов арпеджио [4, с. 394].

Фактура с «вертикальной функцией»

Гомофонно-гармоническое сопровождение мелодических голосов в произведениях Ван Силиня реализуется в смешанно-тембральных аккордах с определенными ритмоформулами, различных фигурациях, педалях и т.д. В этом смысле композитора можно считать продолжателем классико-романтического симфонического наследия.

Выделим повторяющиеся фактурные приемы в лирико-пасторальных и танцевальных эпизодах. В них ведущую тембровую роль играет струнная группа.

Для создания пасторальных эпизодов Ван Силинь использует тянущиеся созвучия струнных, которые расцвечивает вкраплениями ударных или арфы²¹. На их примере можно рассмотреть эволюцию гармонического языка композитора. Так, в I части ранней сюиты «Напевы Юньнань» неспешная смена аккордов гармонической последовательности дана в мелкой ритмической пульсации, а в сочинениях среднего периода — I части «Впечатлений от гор Тайхан» (такты 1–10, 33–44) и II части «Тайгу янгэ» (такты 1–13) — опирается на кварто-секундовые созвучия, которые своим параллельным движением дают новую ладовую окраску. В поздних сюитах применяются выдержанные аккорды также в рамках кварто-секундовой вертикали — таковы, к примеру, длинноты во «Фресках Хуанхэ» (I часть, такты 1–17, и кода IV части, такты 82–93). Апогеем «европеизации» фактуры можно назвать двенадцатитоновый кластер в начале сюиты «Напевы Юньнань 2», созданный благодаря наложению кварто-секундовых созвучий в *divisi in 4* каждой партии струнного квартета (Примеры 19–21).

The image shows a musical score for Example 19, titled «Напевы Юньнань», I часть, т. 13. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: C-ingl. (Cinquantennial), Arpa (Arpa), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The C-ingl. part features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*, and includes a triplet of eighth notes. The Arpa part consists of chords with a dynamic marking of *mf*. The Vln. I and Vln. II parts play a dense, rhythmic texture of sixteenth notes. The Vc. and Cb. parts play a simple, sustained bass line with a dynamic marking of *p*.

Пример 19. «Напевы Юньнань», I часть, т. 13

²¹ В «Напевах Юньнань» — арпеджио арфы, во «Впечатлениях от гор Тайхан» — арпеджио фортепиано, во «Фресках Хуанхэ» — кварто-секундовое созвучие у треугольника, колокольчиков, челесты, вибратона, в «Напевах Юньнань 2» — арфа и ударные высокие и т. д.

ритмоформул и арпеджио. Подобных примеров достаточно много. В арпеджированных *pizzicato* Ван Силинь добивается одноэлементной фактуры за счет удвоений *pizzicato* и *divisi*. Например, в IV части «Напевов Юньнань» — с такта 62, в III части «Тайгу янгэ» с такта 45 и т.д. (см. Примеры 22, 23). Использование трихорда в «вертикальной функции» обуславливает национальный почерк композитора. Такие приемы обнаруживаются и в поздних сюитах (IV часть «Напевов Юньнань 2», II часть «Фресок Хуанхэ»).

20b.
2Fag. *mf*
C-fag. *mf*
VI.I pizz. *mf*
VI.II *mf* pizz.
Vle. pizz. *mf*
Vc. pizz. *mf*
Cb. pizz. *mf*

Пример 22. «Напевы Юньнань 2», IV часть, тт. 5–8

Fl. picc.
Fag. I *mf*
VI.I pizz. *mf*
VI.II pizz. *mf*
Vle. pizz. *mf*
Vc. pizz. *mf*
Cb. pizz. *mf*

Пример 23. «Тайгу янгэ», III часть, тт. 45–48

Фактура, объединяющая вертикальную и горизонтальную функции

Полифоническое сопровождение мелодических голосов можно выделить в качестве особой формы фактуры. В таких эпизодах мы видим сочетание двух неравнозначных пластов: мелодического и сопровождающего. Оба пласта решены в имитационно-канонической технике²⁴. Тем самым вертикальная фактурная функция объединяется с горизонтальной. Первым сочинением, в котором композитор открыл для себя этот способ организации сопровождения, стала II часть сюиты «Впечатления от гор Тайхан». Ее можно назвать «тотальным» каноном²⁵: песенная мелодия (горизонтальная функция) излагается в имитационно-канонической технике, сопровождение (вертикальная функция) состоит из конечных канонов в унисон и тритон. Оперирование тембральными группами в ней приводит от трехголосного канона внутри группы кларнетов к двенадцатиголосию между всеми деревянными инструментами тройного оркестра. В поздних сочинениях этот прием усложнился применением полиладовости (см. *Примеры 24, 25*).

В качестве пропост в пласте сопровождения выступает арпеджированный кварто-секундовый трихорд, который часто проявляет себя как «застывший» «однотипный оборот-формула» [8, с. 17], то есть «выполняет не только функции сопровождения, но и выступает в роли фактурного рельефа» [5, с. 21]. Для фигураций с его участием характерно трехголосное изложение²⁶, неизменное повторение трех звуков (что напоминает паттерны репетитивной техники), но в целом речь идет о бесконечном каноне с нулевым сдвигом. Такой канон можно назвать «фигурационным»: в творчестве Ван Силиня он представляется фирменным, авторским «фактурно-полифоническим» приемом (*Пример 26*).

Область применения «фигурационного канона» очень широка. Ван Силинь колорирует им гармонию в сочинениях среднего и позднего периодов: в III части Второй симфонии (такты 1–218)²⁷, во II части «Фресок Хунхэ» (такты 1–145), в III части Шестой симфонии (такты 1–109) и в III части «Напевов Юньнань» (такты 97–119). В сложной сонорной фактуре поздних сочинений этот прием используется в одном из пластов.

Именно каноническая техника позволила Ван Силиню объединить китайскую ладовость и достижения европейской сонорной музыки. Так, в I части сюиты «Фресок Хуанхэ» (такты 52–80) общая фактура состоит из трех сонористических пластов: «фигурационный канон», канон арпеджи-

²⁴ Каноническая имитация, точный/неточный конечный канон или бесконечный канон II разряда.

²⁵ Этот прием достаточно часто встречается во всех сочинениях композитора, в том числе позднего периода: например, в III части «Напевов Юньнань 2» (цифры 36–37) у струнных, где интонация уводит от кварто-квинтовой попевки. В поздних сочинениях хроматическая гамма излагается в виде конечного канона в Симфонии № 4 (такты 229–235) — шестиголосный канон у флейт и гобоя и т.д.

²⁶ Это связано с использованием в группах деревянных духовых тройного состава оркестра.

²⁷ У трех флейт пикколо.

рованный, алеаторический пласт струнных и мелодический пласт медных²⁸ (см. *Пример 27*). Такой же принцип трех пластов обнаруживается в III части Шестой симфонии: трехголосный фигурационный канон у кларнетов контрапунктирует с трехголосным арпеджированным каноном у флейт и «полосой»²⁹ у медных.

Пример 24. «Впечатления от гор Тайхан»,
II часть, тт. 160–164

Пример 25. Симфония № 4,
тт. 684–686

²⁸ Тема изложена в унисонном каноне.

²⁹ Тип фактуры, где соединены в единое целое две и более однородные линии [4, с. 349].

197
Fl. Picc. I
Flauto piccolo II
pp 6
III
Fl. Picc. II
Flauto piccolo III
pp 6

Пример 26. Симфония №. 2, III часть, тт. 1–3

55
Fl. I
f
Fl. II
f
Fl. III
f
Ob. I
p
Ob. II
p
Ob. III
p
Cl. I
p
Cl. II
f
Cl. III
f
Cor. I
mf
Cor. II
-
Cor. III
mf
Cor. IV
-
Timp.
-
Vln. I
3 4 5 6 7 8 9
dim. p
Vln. II
9 2 3 5 6
ff gliss. 4
Vcl.
5 6 7 8 9
dim. p ff
gliss. 2
Vc.
ff mf
Cb.
ff mf

Пример 27. «Фрески Хуанхэ», I часть, тт. 55–56

В поздних сочинениях композитор отказался в пропосте от кварто-секундового трихорда в пользу хроматической гаммы. Отметим пропорциональные каноны с нулевым сдвигом: в I части «Напевов Юньнань 2» (см. *Пример 28*), девятиголосный канон у деревянных духовых в IV части (такты 150–171), восьмиголосный у струнных в III части Третьей симфонии. Кроме того, встречаются каноны в частичном увеличении, например, в IV части «Тайгу янгэ» (такты 32–39): восьмиголосный хроматический бесконечный канон второго разряда у деревянных духовых на фоне восьмиголосного хроматического канона у медных духовых в увеличении (см. *Пример 29*).

The image displays a musical score for a nine-part canon. The score is arranged in a system with nine staves, each labeled with an instrument: Fl. I, Fl. II, Fl. III, Ob. I, Ob. II, Ob. III, Cl. I, Cl. II, and Cl. III. The music is written in 4/4 time and begins at measure 19. Each staff contains a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and dynamics marked 'f'. The canon is a zero-shift canon, meaning all parts start on the same pitch. The score shows two measures of music, with a repeat sign at the end of the second measure.

Пример 28. «Напевы Юньнань 2», I часть, тт. 19–20

Все сонорные каноны относятся ко второму разряду, количество возвращений пропост может достигать до восьми, при этом продолжительность имитируемого фрагмента составляет несколько тактов. Такой подход сравним с принципами репетитивной техники, где в качестве паттерна взят многоголосный конечный канон. Ло Пэнсян такие фрагменты описала как «вертикальное полифоническое мышление, где произведение как ткань, а ее нитки — полифонические слои образуют “длинное дыхание”» [9, с. 238], это то, что

Банщиков называл «оркестровой вертикалью» и «стабильной оркестровой тканью»³⁰.

Пример 29. «Тайгу янгэ», IV часть, тт. 32–33

Одним из самых распространенных видов фактур среднего и позднего периодов стал «поток»³¹. Как и «линия», «поток» обычно появляется в кульминационных разделах. Так, в тактах 10–17 II части Третьей симфонии фактура состоит из линий: алеаторической длинной педали у деревянных духовых, движущегося хроматического кластера у медных духовых, восходящих глиссандо у струнных.

Подобные примеры встречаются и в кульминационных последних частях сюит. Пан Бо, приводя в качестве одного из самых ярких примеров сюиты «Фрески Хуанхе», определяет подобные виды фактур как «кластеры», ставшие «почти обязательным выражением музыкального языка в поздних произведениях Ван Силяня <...>. Композитор использует широкий спектр тембровых эффектов, чтобы создать у слушателя ощущение небесного мрака [10, с. 112]. Фактуру-«поток» можно увидеть также в кульминации V части «Напевов Юньнань 2» (Примеры 30, 31).

³⁰ Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. С. 19.

³¹ Представляет собой пульсирующую многокомпонентную фактуру, образуемую взаимодействием нескольких однородных или контрастных фактурных элементов [5, с. 26], пульсирующую звучность, образуемую полифоническим сплетением нескольких подвижных линий [4, с. 395].

Пример 30. «Фрески Хуанхэ»,
IV часть, т. 143

Пример 31. «Напевы Юньнань 2»,
V часть, т. 93

Заключение

Разнообразие видов фактуры в симфоническом творчестве Ван Силя произрастает не из раскрытия свойств звука как такового — его физических характеристик, спектральности, тембровости, пространственности; сонорная фактура стала результатом линейного мышления композитора. Ван Силь прошел путь от одноголосия к одноэлементной фактуре с «утолщениями» из звуков трихорда; от фигурационного канона с кварто-секундовой интонацией к хроматическому полихронному канону и фактурным полисочетаниям (поток, полосе). Его позднее творчество отражает усложнение оркестровой вертикали горизонтальными приемами.

Список литературы

1. *Robinson J. O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China.* Oakland: MRI Press, 2021.
2. Петрова А. М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 162–174. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-162-174>
3. Ли Исюань. Жанр симфонии в творчестве Ван Силяня // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3 (57). С. 86–93. <https://doi.org/10.26086/NK.2020.57.3.012>
4. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 393–398.
5. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.
6. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.
7. Захаров Ю. К. Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии) // *Philharmonica. International Music Journal.* 2023. № 4. С. 36–48. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2023.4.43997>
8. Визел З. А. О классификации типов фактур (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) // Проблемы музыкальной фактуры: сборник трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 59. С. 4–19.
9. Ло Пэнсян. Дух трагедии, выкованный в музыке: о композиции Ван Силяня. Пекин: Гуань Цзе, 2020. 雒鹏翔.用音乐铸造的“悲剧精神” - 论王西麟的音乐创作. 北京: 团结出版社, 2020.
10. Пан Бо. Применение народного музыкального материала в симфонической композиции на примере симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ» // *Поиски в музыке.* 2022. № 3. С. 106–119. 庞礴. 从交响组曲《黄河壁画》看民间音乐素材在交响乐中的创作与运用. *音乐探索* 2022. 第三期. 106–119 页. <https://doi.org/10.15929/j.cnki.1004-2172.2022.03.011>

References

1. Robinson, J. O. (2021). *Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China.* MRI Press.
2. Petrova, A. M. (2023). Quartet Works of Chinese Composers: To the Problem of Reflecting the National Content. *Journal of Musical Science*, 11 (3), 162–174. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-162-174>
3. Li Yixuan (2020). Symphony Genre in the Works of Wang Xilin. *Actual Problems of High Musical Education*, 3 (57), 86–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.26086/NK.2020.57.3.012>
4. Maklygin, A. L. (2005). Textured Forms of Sonorous Music. In V. S. Tsenova (Ed.), *Theory of Modern Composition* (pp. 393–398). Muzyka Publishing House. (In Russ.).
5. Krasnikova, T. N. (2008). *Texture in Twentieth-Century Music.* Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

6. Kholopov, Y. N., Tsenova, V. S. (1993). *Edison Denisov*. Compozitor Publishing House. (In Russ.).

7. Zakharov Yu. K. (2023). Witold Lutosławski as an Innovator in the Field of Symphonic Thematism (On the Example of the Third Symphony). *Philarmonica. International Music Journal*, (4), 36–48. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2023.4.43997>

8. Vigel, Z. A. (1982). O klassifikacii tipov faktur (utochnenie klassifikacii i terminologii osnovnyh ponyatij faktury) [On the Classification of Texture Types (Classification and Terminology Clarification of the Basic Texture Concepts)]. In A. A. Stepanov (Ed.), *Problems of Musical Texture* (Iss. 59, pp. 4–19). (In Russ.).

9. Lo, P. X. (2020). *The Spirit of Tragedy Forged in Music: On Wang Xilin's Musical Composition*. Tuanjie Press. (In Chinese). 雒鹏翔. 用音乐铸造的“悲剧精神” - 论王西麟的音乐创作. 北京: 团结出版社, 2020.

10. Pang, B. (2022). The Application of Folk Music Material in Symphony Composition Viewed from Symphonic Suite Murals of the Yellow River. *Explorations in Music*, 3, 106–119. (In Chinese). 庞礴. 从交响组曲《黄河壁画》看民间音乐素材在交响乐中的创作与运用. 音乐探索2022.第三期.106–119 页. <https://doi.org/10.15929/j.cnki.1004-2172.2022.03.011>

Сведения об авторах:

Клепова А. В. — кандидат искусствоведения, композитор, доцент, кафедра аналитического музыкознания.

Сянь Ляюнь — студент программы «Межкультурная коммуникация в России: язык, география, культура», Институт иностранных языков.

Information about the authors:

Anna V. Klepova — Cand. Sci (Art Studies), Composer, Associate Professor, Analytical Musicology Department.

Xian Leyun — Student of the programme *Intercultural Communication in Russia: Language, Geography, Culture*, Institute of Foreign Languages.

Статья поступила в редакцию 26.02.2024;
одобрена после рецензирования 09.04.2024;
принята к публикации 21.05.2024.

The article was submitted 26.02.2024;
approved after reviewing 09.04.2024;
accepted for publication 21.05.2024.