

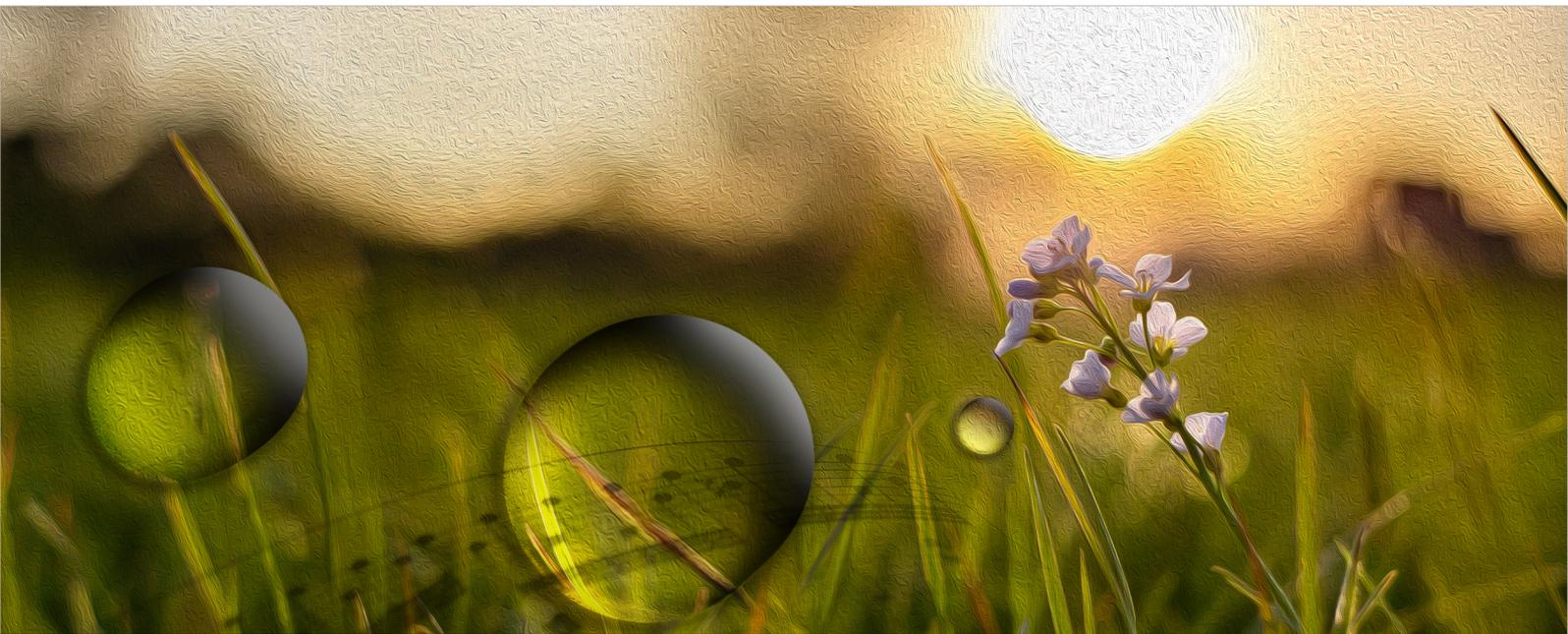
12+

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

# ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.  
Научные исследования

# ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

# ICONI

2022, № 1

# ИКОНИ

## Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

— 2022, № 1 (13) —

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1>

---

### Главный редактор

---

Шаймухаметова Людмила Николаевна,  
академик РАН, д-р иск.

---

### Редакционная коллегия

---

Алексеева Галина Васильевна, д-р иск.  
Дальневосточный федеральный университет, Россия  
Аронов Владимир Рувимович, д-р иск.,  
член-корр. Российской Академии художеств,  
Россия

Вербицкая Галина Яковлевна, д-р филос. наук,  
канд. иск. Уфимский государственный институт  
искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Гарипова Нинэль Фёдоровна, д-р иск. Уфимский  
государственный институт искусств имени Загира  
Исмагилова, Россия

Гомбоева Маргарита Ивановна, д-р культ.  
Забайкальский государственный университет, Россия  
Горбунова Ирина Борисовна, д-р пед. наук. Российский  
государственный педагогический университет имени  
А.И. Герцена, Россия

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

Домбраускене Галина Николаевна, д-р иск. Морской  
государственный университет имени адмирала  
Г.И. Невельского, Россия

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

Катасонов Владимир Николаевич, д-р филос. наук,  
д-р богословия. Общецерковная аспирантура  
и докторантура имени святых равноапостольных  
Кирилла и Мефодия, Россия

Коваленко Георгий Фёдорович, академик Российской  
академии художеств, д-р иск. Государственный  
институт искусствознания Министерства культуры РФ,  
Россия

Коноплева Нина Алексеевна, д-р культ.  
Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса, Россия

Красильников Игорь Михайлович, д-р пед. наук.  
Институт художественного образования  
и культурологии Российской академии образования,  
Россия

Крутоус Виктор Петрович, д-р филос. наук.  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова, Россия

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

Мясников Владимир Степанович, академик РАН,  
д-р ист. наук. Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Российская  
академия музыки имени Гнесиных, Россия

Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск. Государственный  
институт искусствознания Министерства культуры РФ,  
Россия

Перевезенцев Сергей Вячеславович, д-р ист. наук.  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова, Россия

Рощевская Лариса Павловна, д-р ист. наук.  
Научный архив коми научного центра Уральского  
отделения Российской академии наук, Россия

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна,  
д-р иск. Казанская государственная консерватория  
имени Н.Г. Жиганова, Россия

Толстокулаков Игорь Анатольевич, д-р ист. наук.  
Дальневосточный федеральный университет, Россия

Царёва Надежда Александровна, д-р филос. наук.  
Тихоокеанское высшее военно-морское училище  
имени С.О. Макарова, Россия

Штейнберг Валерий Эмануилович, д-р пед. наук,  
канд. техн. наук. Башкирский государственный  
педагогический университет имени М. Акмуллы,  
Россия

Ястребов Андрей Леонидович, д-р филол. наук.  
Российский институт театрального искусства —  
ГИТИС, Россия

---

### Редакционная коллегия Международного отдела

---

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа музыки  
(консерватория), Соединённые Штаты Америки

Кайков Михаил, д-р иск. Манхэттенская школа музыки  
(консерватория), Соединённые Штаты Америки

Котович Татьяна Викторовна, д-р иск.  
Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова,  
Республика Беларусь

Пирас Марчелло, профессор истории джаза.  
Университет Тито Пуэнте, Мексика

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., канд. иск.  
Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского, Россия

Руиз Варела Гемма, Ph.D.  
Университет Франсиско де Витория, Испания

Синь Чень, Синъянский педагогический университет,  
Китай

Стреначикова Мария, д-р техн. наук.  
Академия художеств, Словакия

Халдаиакис Ахиллес Г., профессор.  
Афинский национальный университет  
имени Каподистрии, Греция

---

### Учредители

---

Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание»

Научно-производственная фирма  
«Восточная печать»

# ICONI

## Art. Culture. Education. Scholarly Research

2022, No. 1 (13)

*Russian Scholarly Journal*

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1>

---

### Editor-in-Chief

---

Liudmila N. Shaymukhmetova, Dr. of Arts,  
Academician of the Russian Academy of Natural History

---

### Editorial Board

---

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

Vladimir R. Aronov, Dr.Sci. (Arts). Russian Academy  
of Arts, Russian Federation

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Arts).  
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov,  
Russian Federation

Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts). Ufa State Institute  
of Arts named after Zagir Ismagilov,  
Russian Federation

Margarita I. Gomboyeva, Dr.Sci. (Culture).  
Transbaikal State University, Russian Federation

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

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

Galina N. Dombrauskiene, Dr.Sci. (Arts). Maritime State  
University named after Admiral G.I. Nevelskoy,  
Russian Federation

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

Vladimir N. Katasonov, Dr.Sci. (Philosophy), Dr.Sci.  
(Theology). St. Cyril and Methodius General Ecclesiastical  
Post-graduate and Doctoral Studies, Russian Federation

Georgiy F. Kovalenko, Dr.Sci. (Arts). State Institute  
for Art Studies of the Ministry of Culture  
of the Russian Federation, Russian Federation

Nina A. Konopleva, Dr.Sci. (Culture). Vladivostok State  
University of Economics and Service, Russian Federation

Igor M. Krasilnikov, Dr.Sci. (Pedagogic).  
Institute of Art Education and Culturology  
of the Russian Academy of Education, Russian Federation

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

Alexandra V. Krylova, Dr.Sci. (Culture).  
Rostov State Rachmaninoff Conservatoire,  
Russian Federation

Vladimir S. Myasnikov, Dr.Sci. (History), Academician  
of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts). Russian Gnesins'  
Academy of Music, Russian Federation

Olga A. Pashina, Dr.Sci. (Arts). State Institute for Art Studies  
of the Ministry of Culture of the Russian Federation,  
Russian Federation

Sergey V. Perevezentsev, Dr.Sci. (History). Lomonosov  
Moscow State University, Russian Federation

Larisa P. Roshchevskaya, Dr.Sci. (History). Komi Academic  
Archive affiliated with the Academic Center of the Urals  
Section of the Russian Academy of Sciences, Russian  
Federation

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts). Kazan State  
Conservatoire named after N.G. Zhiganov,  
Russian Federation

Igor A. Tolstokulakov, Dr.Sci. (History).  
Far Eastern Federal University, Russian Federation

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

Valery E. Steinberg, Dr.Sci. (Pedagogic), Ph.D. (Technology).  
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla,  
Russian Federation

Andrei L. Yastrebov, Dr.Sci. (Philology). Russian Institute  
of Theatre Arts — GITIS, Russian Federation

---

### Editorial Board of the International Section

---

Edward Green, Ph.D. Manhattan School of Music,  
United States of America

Michael Kaykov, Dr. Habil. (Arts). Manhattan School  
of Music, United States of America

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State University  
named after P.M. Masherov, Belarus

Marcello Piras, Professor of Jazz History.  
Universidad Tito Puente, México

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Moscow State  
P.I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. Francisco de Vitoria University,  
Spain

Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China

Mária Strenáčiková, Dr.Sci. (Technical). Academy  
of Beaux-Arts, Slovakia

Achilleas G. Chaldaeakes, Professor. National  
and Kapodistrian University of Athens, Greece

---

### Founders

---

Scholarly-Methodical Center "Innovational Art Studies"  
Firm for Research and Production "Oriental Print"

---

**РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА**

---

**Главный редактор  
Научный редактор**

**Шаймухаметова Людмила Николаевна** —  
академик РАН,  
доктор искусствоведения,  
профессор, заслуженный деятель искусств  
Российской Федерации  
и Республики Башкортостан  
e-mail: i2018n@yandex.ru

**Заместитель главного редактора  
Карпова Елена Константиновна** —  
кандидат искусствоведения, профессор

**Выпускающий редактор  
Баязитова Галия Раилевна** —  
кандидат искусствоведения

**Шеф-редактор  
Гусарова Елена Владимировна**

**Редактор  
Мингажев Артур Аскарлович**

**Международные эксперты и редакторы:**

**Грин Эдвард** — Ph.D.,  
Нью-Йоркский университет;  
профессор кафедры истории музыки,  
Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк, США

**Ровнер Антон Аркадьевич** — Ph.D.,  
Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США;  
магистр музыки Джульярдской школы, Нью-Йорк;  
магистр музыкальной теории,  
Колумбийский Университет, Нью-Йорк;  
кандидат искусствоведения,  
Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского

Дизайн и вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

Адрес Редакции и Издателя:  
Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание»,  
450059, Российская Федерация, Республика Башкортостан,  
г. Уфа ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306  
Тел.: +7 (347) 216 49 73  
e-mail: i2018n@yandex.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации  
ЭЛ № ФС 77-79424 от 02.11.2020 г.

Сетевое издание. 12+.

Официальный сайт журнала:  
<http://journaliconi.com>  
<https://doi.org/10.33779/2658-4824>

Выходит 4 раза в год.  
Цена свободная.

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

*За публикацию предоставленных в редакцию материалов  
гонорары не выплачиваются.*

*Издание осуществляется на совокупные средства учредителей  
и авторские средства.*

---

**EDITORIAL STAFF**

---

**Editor-in-Chief  
Academic Editor**

**Liudmila N. Shaymukhametova** —  
Academician of the Russian Academy  
of Natural History,  
Dr.Sci. (Arts), Professor,  
Merited Activist of the Arts  
of the Russian Federation  
and the Republic of Bashkortostan  
e-mail: i2018n@yandex.ru

**Deputy Chief Editor  
Elena K. Karpova** —  
Ph.D. (Arts), Professor

**Executive Editor  
Galiya R. Bayazitova** — Ph.D. (Arts)

**Managing Editor  
Elena V. Gusarova**

**Editor  
Artur A. Mingazhev**

**International Experts and Editors:**

**Edward Green** — Ph.D.,  
New York University;  
Professor at the Department of Music History,  
Manhattan School of Music, New York City, USA  
**Anton A. Rovner** — Ph.D. in Music Composition  
from Rutgers University, New Jersey, USA;  
MM from The Juilliard School, New York;  
Studies in music theory at Columbia University,  
New York; Ph.D. (Arts),  
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory  
Desing and Coding: Julia V. Gritsaenko

Address of Editorial Office and Publisher:  
Russian Federation,  
Republic of Bashkortostan,  
450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306  
Telephone: +7 (347) 216 49 73  
e-mail: i2018n@yandex.ru

The journal is registered in the Federal Service  
for Supervision of Communications,  
Information Technology, and Mass Media.  
Testimony of registration:  
ЭЛ No. ФС 77-79424 from 02.11.2020  
Online edition. 12+.

The official website of the journal is  
<http://journaliconi.com>

<https://doi.org/10.33779/2658-4824>

Published four times a year.  
Negotiable price.

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

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

*The publication is carried out by means  
of combined monetary contributions  
of the founders of the journal  
and the authors of the articles.*

---

Подписано в печать 31.03.2022. Формат 60×84/8.

Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.

Усл.-печ. л. 16.40. Заказ № .

Тираж (печатный) 100 экз.

Адрес типографии:

Научно производственная фирма «Восточная печать»

450080, Республика Башкортостан,

г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2

Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

© Редакция и Издатель:

Автономная некоммерческая организация  
дополнительного профессионального образования

Научно-методический центр

«Инновационное искусствознание», 2022

Signed in for printing 31.03.2022. Format: 60×84/8.

Offset paper. Font: Noto Serif.

Printing l. 16.40. Order No.

Run of 100 copies (Print).

Printing house address:

“Vostochnaya pechat” Co. Ltd

450080, Republic of Bashkortostan,

Ufa, Mendeleev str., d. 195/2

Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

© Editorial Office and Publisher:

Scholarly-Methodical Center  
“Innovational Art Studies”, 2022

**Журнал ИКОНИ  
(Искусство. Культура. Образование.  
Научные исследования)**

**The Journal ICONI  
(Art. Culture. Education.  
Scholarly Research)**

является российским академическим изданием и публикует статьи по следующим научным специальностям:

5.6.1. Отечественная история

5.6.2. Всеобщая история

5.8.7. Методология и технология профессионального образования

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

5.10.3. Виды искусства (Театральное искусство, Музыкальное искусство, Кино-, теле и другие экранные искусства, Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, Хореографическое искусство, Техническая эстетика и дизайн)

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

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

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

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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ), в Международную научную базу данных EBSCO.

Издатель — Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» — является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

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

is a Russian academic periodical edition and publishes articles on the following scholarly disciplines:

5.6.1. Russian History

5.6.2. General History

5.8.7. Methodology and Technology of Vocational Education

5.10.1. Theory and History of Culture and Art

5.10.3. The Arts (the Theatrical Art, the Art of Music, Cinema, Television and Other Screen-Oriented Arts, Visual and Decorative-Applied Arts and Architecture, Choreographic Art, Technical Aesthetics and Design)

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

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

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



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



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ) and the EBSCO international scholarly database.



The journal is published by the Scholarly-Methodical Center «Innovational Art Studies», which is a member of the Publishers' International Linking Association (PILA).



The scholarly articles are provided with DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

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

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### Эпохи мировой художественной культуры

---

*Демченко А.И.*  
Романтизм  
(первая половина XIX века).  
Пафос индивидуализма ..... 7

---

### Музыкальное искусство

---

*Reinhard J.*  
A Microtonal Analysis  
of Igor Stravinsky's Concept of Pitch  
and Its Resulting Scale ..... 39

---

### Диалог культур

---

*Rovner A.A.*  
Interview with Austrian Bass-Baritone  
Rupert Bergmann ..... 59

---

### Исполнительское искусство и обучение

---

*Blanco A.*  
From the Dedillo to the Plectrodedo:  
How an Unusual Technique Became  
the Stepping Stone of a Modern  
Revolutionary Guitar School..... 67

---

### Компьютерные технологии в образовательной среде

---

*Aliyeva I.G., Gorbunova I.B.*  
The Intonational System  
of Azerbaijani Modes:  
a Study with the Use  
of Computer Technologies..... 79

---

*Мезенцева С.В., Товнич И.О.*  
Медиа- и интерактивность как фактор  
профессионального становления  
педагога в современной компьютерной  
образовательной среде ..... 92

---

---

### Звук и видео: творческий процесс

---

*Ульянова С.Ю.*  
Звук и музыка в видеоиграх:  
актуальные проблемы ..... 100

---

### Музыкальный мемориал

---

*Двужильная И.Ф.*  
«Жёлтые звезды»: память о Холокосте  
в музыкальном проекте  
Санкт-Петербургской филармонии.... 110

---

### Лекторская трибуна

---

*Казанцева Л.П.*  
Музыкальная интонация:  
эстетические и историко-  
культурологические аспекты ..... 120

---

### Университетская библиотека

---

*Охотников В.Е.*  
Обучение начинающих гитаристов.  
Семантический анализ ..... 138

---

*Волкова П.С.*  
О книге Галины Бескровной  
«Музыкальное исполнительство:  
процессуально-динамический  
аспект»..... 139

---



## CONTENTS

---

### Epochs of World Artistic Culture

---

*Alexander I. Demchenko*

Romanticism  
(the First Half of the 19th Century).  
The Pathos of Individualism  
(In Russ.)..... 7

---

### The Art of Music

---

*Johnny Reinhard*

A Microtonal Analysis  
of Igor Stravinsky's Concept of Pitch  
and Its Resulting Scale..... 39

---

### Dialogue of Culture

---

*Anton A. Rovner*

Interview with Austrian Bass-Baritone  
Rupert Bergmann ..... 59

---

### The Art of Performance and Instruction

---

*Angel Blanco*

From the Dedillo to the Plectrodedo:  
How an Unusual Technique Became  
the Stepping Stone of a Modern  
Revolutionary Guitar School..... 67

---

### Computer Technologies in the Educational Milieu

---

*Imina G. Aliyeva, Irina B. Gorbunova*

The Intonational System  
of Azerbaijani Modes:  
a Study with the Use  
of Computer Technologies..... 79

---

*Svetlana V. Mezentseva, Irina O. Tovpich*

Media and Interactivity as a Factor  
in the Professional Development  
of a Pedagogue in the Modern Computer  
Educational Environment (In Russ.)..... 92

---

---

### Sound and Video: the Creative Process

---

*Snezhana Yu. Ulyanova*

Sound and Music in a Video Games:  
Relevant Issues (In Russ.)..... 100

---

### Musical Memorials

---

*Inessa F. Dvuzhilnaya*

“Yellow Stars”: Memory of the Holocaust  
in the Musical Project  
of the St. Petersburg  
Philharmonic Society (In Russ.) ..... 110

---

### Lecturer's Tribune

---

*Liudmila P. Kazantseva*

Musical Intonation: Aesthetic  
and Historical-Culturological Aspects  
(In Russ.)..... 120

---

### University Library

---

*Vladimir E. Okhotnikov*

Instruction of Beginning Guitarists.  
A Semantic Analysis (In Russ.) ..... 138

---

*Polina S. Volkova*

About Galina Beskrovnaya's Book  
“Musical Performance: The Procedural-  
Dynamic Aspect” (In Russ.) ..... 139

---



УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

Научная статья

Origin article

Панорама столетий  
Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries  
Authorial Cycle of Lectures

## Романтизм (первая половина XIX века). Пафос индивидуализма

## Romanticism (the First Half of the 19th Century). The Pathos of Individualism

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

ALEXANDER I. DEMCHENKO

Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
alexdem43@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire,  
Saratov, Russia,  
alexdem43@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

*Аннотация.* Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

*Abstract.* The essence of the series of essays published by the journal is that with the maximum compactness of the presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to the various forms of art (literature, fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, there is a tendency to overcome the customary categorization of national schools and the division into separate forms of art with the genre specification inherent in each of them, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are examined in stages: the Ancient World, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Era, the Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, the First Modern Age I, the Second Modern Age, the Third Modern Age, the Post-Modern Age, and as an afterword — “The Golden age of Russian Artistic Culture”.

*Ключевые слова:*

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Романтизм

*Keywords:*

the global artistic process, the main historical periods, Romanticism

*Для цитирования:*

Демченко А.И. Романтизм (первая половина XIX века). Пафос индивидуализма // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С.7–38. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

*For citation:*

Demchenko A.I. Romanticism (the First Half of the 19th Century). The Pathos of Individualism. ICONI. 2022;(1):7–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.007-038>

**П**ри всей рационализированности нынешнего существования, теория и практика Романтизма как эпохи (художественная культура первой половины XIX века) и романтизма как творческого метода (вне каких-либо временных рамок) продолжает быть актуальной для научного осмысления. С наибольшей активностью этот процесс идёт в области литературоведения [1; 2]. Наряду с узкоспециальными исследовательскими аспектами [3; 4], всё чаще поднимаются вопросы контекстуального порядка [5; 6; 7], причём время от времени ставятся экзистенциальные проблемы, выводящие в пространство современного бытия [8]. Единственное, чего чаще всего недостаёт в изучении художественного наследия эпохи Романтизма, — системно-кластерного освоения всей суммы её артефактов с точки зрения смысловых сущностей, чему и посвящена предлагаемая статья.

Романтизм — интереснейшая и богатейшая по своим результатам историческая эпоха. Этим словом обозначают также тип художественного мышления, метод художественного творчества и, шире, — склад мироощущения, образ жизни. Когда в обиходе говорят о романтической натуре, то обычно подразумевают человека, который тяготеет к возвышенному строю чувств и мыслей, склонен к созерцанию и мечтательности, живёт скорее

игрой воображения, чем сознанием действительного порядка вещей.

Как тип художественного мышления и метод художественного творчества романтизм существовал и до той эпохи, которой он дал имя, и после неё. Эпоха же, о которой идёт речь, получила это имя во многом потому, что именно тогда он был впервые осознан и получил это своё название.

Вот почему будем различать *Романтизм* как совершенно определённую эпоху и *романтизм* как универсалию (тип мышления, метод творчества), которая может быть обнаружена в искусстве самых разных времён. В целях различения этих двух понятий будем употреблять слово с прописной и строчной букв.

И ещё одно необходимое пояснение. Эпоха Романтизма является одной из составных частей Классической эпохи, обозначаемой так ввиду того, что на её протяжении во многих областях искусства были определены критерии и созданы эталоны для базовых представлений о художественной классике. Поэтому мы сопоставляем состояние этой классики различных исторических периодов с теми «матрицами» и стереотипами, которые были выработаны в искусстве Классической эпохи. И точно так же романтические веяния разных времён мы столь же естественно сравниваем с тем, что было в пору классического



романтизма, то есть романтизма эпохи Романтизма.

Остаётся отметить временные координаты. В рамках Классической эпохи Романтизму предшествовало Просвещение, а за Романтизмом последовал Постромантизм. Становление эпохи Просвещения началось в середине XVIII века, и свою завершающую фазу она прошла на рубеже XVIII и XIX столетий (1790–1800-е годы). Тогда же складывалась новая художественная система, которая вошла в историю под названием *романтизм*. Во всей своей полноте она развивалась в первой половине XIX века — с 1810-х по 1840-е годы.

По справедливости называя это время эпохой Романтизма, тем не менее необходимо иметь в виду, что романтизм был определяющим, но не единственным художественным направлением тех десятилетий. Ему сопутствовали, с одной стороны, реалистические устремления, которым предстояло стать главенствующими в эпоху Постромантизма, а с другой — традиции классицизма, унаследованные от эпохи Просвещения.

Традиции эти получили в первой половине XIX столетия плодотворное развитие, представляя собой своего рода могучую скалу, соединявшую прошлое и настоящее и вполне органично вставшую в культуру Романтизма. Этот художественный массив создавали в основном те, кто прошёл с эпохой Просвещения начальную часть своего творческого пути. Самые значительные из подобных фигур — Гёте и Бетховен.

Главное творение **Иоганна Вольфганга фон Гёте** (1749–1832) — трагедия «**Фауст**». Она в равной мере принадлежит и Просвещению, и Романтизму даже чисто хронологически, поскольку работа над ней сопровождала поэта практически всю жизнь: последние три десятилетия XVIII века (с 1771 года) и первые три десятилетия XIX (по 1831). И путь её главного героя — это путь пытливого, мыслящего европейца из XVIII в XIX столетие.

Такой Фауст, «спроецированный» в данное историческое измерение, — человек сильного, смелого ума, олицетворение неутомимой тяги к познанию. Вобрав в себя духовный опыт эпохи Просвещения, он оказывается перед комплексом проблем, поставленных новым веком. И то, что он пребывает как бы на стыке времён, позволяет ему подняться к объективной, выверенной мудрости в представлениях о мире и человеке.

В условиях сложной, противоречивой реальности первых десятилетий XIX столетия, когда многое подталкивало романтиков к весьма мрачным оценкам, Гёте сохранял оптимизм, который корни свои имел в эпохе Просвещения. В результате долгих исканий его герой приходит к убеждению, что смысл жизни — в деянии, в служении людям, в неутомимом познании и неустанном движении вперёд. К этому он добавляет очень важную истину, выношенную в долгих раздумьях: *«Лишь тот достоин жизни и свободы, // Кто каждый день за них идёт на бой!»*

Такова формула человеческого существования, которую сам автор расценивал как *«конечный вывод мудрости земной»*.

Ещё более настойчиво утверждал просветительский оптимизм в условиях нового века **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827). Композитор, который своим творчеством во многом подготовил рождение Романтизма в музыке и предвосхитил практически все индивидуальные стили первой половины XIX века (от Россини, Вебера, Шуберта и Мендельсона до Шумана, Шопена, Листа и Вагнера), в своих наиболее крупных произведениях первых десятилетий этого века самым решительным образом отстаивал непреходящую значимость идеалов эпохи Просвещения. В данном отношении более всего выделяется его последняя, **Девятая симфония** (1823) с её грандиозным, всечеловеческим масштабом, с её призывом к единению людей

доброй воли. Для полной ясности своего замысла композитор впервые в истории симфонического жанра вводит в финал солистов и хор с текстом оды Шиллера «К радости», где ключевой является фраза «*Обнимитесь, миллионы...*».

Этот ярко новаторский момент является одним из признаков романтического в Девятой симфонии — речь идёт о программности в музыке, что явилось большим завоеванием Романтизма.

Романтическое начало широко проникает в образную ткань этого произведения и в других своих ипостасях. Если обратиться для примера к его III части, то идущий от эпохи Просвещения величаво-возвышенный образ мыслей с их объективным складом и всеобъемлющей полнотой соединяется здесь с характерным для романтиков устремлением к сокровенному, божественному, с воспарением в выси идеального. И ещё один важный штрих. Медитативная лирика была широко представлена и у Бетховена прежних лет, но теперь она выступает в пейзажных тонах, а воссозданный здесь мотив *человек наедине с природой* стал излюбленным в романтическом искусстве.

Гёте и Бетховен — представители немецкой культуры, шедшей из Просвещения в Романтизм. Разумеется, близкие явления возникали и в других национальных художественных школах, в том числе в России. Отметим два таких аналога.

Первый из них — «**История Государства Российского**», венец творческой деятельности **Николая Карамзина** (1766–1826). Он работал над книгой в первые десятилетия XIX века, начиная с 1803 года и до конца жизни. Этот грандиозный 12-томный труд вырос в подлинный литературно-исторический монумент, написанный высоким слогом, дающий многостороннее и, как справедливо отмечают, шекспировское по духу изображение событий и характеров русской жизни от самых её истоков.

Другой аналог — художественное наследие **Ивана Крылова** (1769–1844), который своим творчеством подвёл итог традиции не только русской, но, пожалуй, и мировой басни в целом (от Эзопа до Лафонтена), создав её вершинные образцы — вершинные по крайней мере для русского национального сознания.

Глубокую и обоснованную оценку сделанного им дал Н. Гоголь: «*Выбрал он себе форму басни, всеми пренебрежённую, как вещь старую, негодную для употребления и почти детскую игрушку — и в сей басне умел сделаться народным поэтом. В книге его всем есть уроки, всем степеням в государстве, начиная от главы и до последнего труженика*».

Выделим вслед за Гоголем два важнейших момента. Когда он говорит: «*...есть уроки всем степеням в государстве*» — подразумевается дидактическая, нравоучительная функция крыловских басен, и это сугубо *просветительский* акцент. А когда звучит оценка «*умел сделаться народным поэтом*» — имеется в виду глубокое проникновение в национальный дух, что как раз было замечательным достижением романтического искусства.

Классицизм первой половины XIX века, уходящий своими корнями в эпоху Просвещения, наиболее отчётливое стилевое выражение получил в архитектуре и скульптуре. В этих видах искусства он практически до середины столетия (то есть до завершения эпохи Романтизма) сохранял ведущую роль, где романтизм (как художественное направление) не только не создал ему серьёзной конкуренции, но даже и не пытался выдвинуть что-либо самостоятельное. Столь внушительное влияние классицизм удерживал ввиду своей способности впечатляюще отзываться на те явления, которые требовали торжественных, величаво-возвышенных художественных решений.

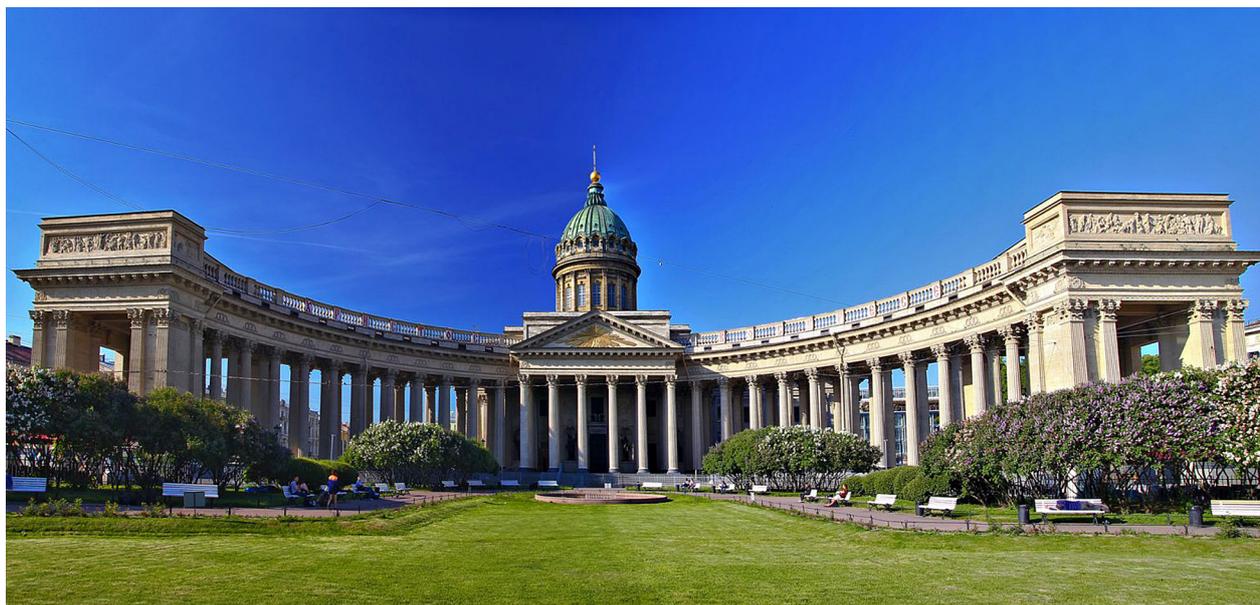
Для России главным из таких явлений была Отечественная война 1812 года, после которой всеевропейская эпопея

наполеоновских завоеваний завершилась вступлением русских войск в Париж. Осознание этой войны как эпохального события в истории России и всей Европы вызвало естественное стремление прославить, увековечить подвиг народа. По случаю победы русского оружия в Петербурге и Москве воздвигались триумфальные ворота, традиция которых восходит ещё к временам древнеримского зодчества. Воздвигались они в стиле *ампир* — это поздний вариант классицизма, в котором акцентировались черты величественности, торжественной импозантности и нередко присутствовала всякого рода военная эмблематика.

Один из таких монументов — **Триумфальные ворота** в Москве (1834, на Кутузовском проспекте), построенные по проекту **Осипа Бовэ** (1784–1834), с именем которого мы вскоре встретимся

вновь. Выполнены они в виде грандиозной проездной арки с типичными для ампира тяжеловесными формами. В соответствии со своей мемориальной функцией сооружение украшено аллегорической скульптурой, барельефами и увенчано колесницей Славы (мемориальный декор создавали скульпторы И. Витáли и И. Тимофеев).

Монументом мог стать и храм. Именно так воспринимается **Казанский собор** в Петербурге, лучшая работа **Андрея Ворони́хина** (1759–1814). Как не раз будет в последующем, идущие от ампира строгая торжественность, массивность форм, гигантский масштаб сочетаются с чертами романтизации, которая состоит прежде всего в оригинальном пространственном решении: величественная колоннада образует полукруглую площадь (ил. 1).



*Ил. 1. Казанский собор (архитектор А. Воронихин).  
1801–1811. Мрамор, гранит, известняк, металл.  
Высота 71,5 метра.  
Невский проспект, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 1. The Kazan Cathedral (Andrei Voronikhin, architect).  
1801–1811. Marble, granite, limestone, metal.  
Height 71.5 meters.  
Nevsky Prospect, St. Petersburg, Russia*

Примечательна хронологическая деталь, которая будет отмечена чуть позже в отношении памятника Минину и Пожарскому: хотя храм начали строить в 1801 году, а закончили незадолго до Отечественной войны 1812 года, впоследствии его облик стал ассоциироваться с победой русского оружия в битве с нашествием Наполеона.

Особенно естественной такая «абerrация» оказалась, когда перед собором установили статуи Барклая де Толли и Кутузова — полководцев прошедшей войны. Оба памятника создавал **Борис Орловский** (1796–1837).

Памятник М.И. Кутузову (1832) даёт полное представление о манере скульптора. Портретное сходство присутствует, но только в самых общих чертах, не совпадая с обликом реального фельдмаршала ни ростом, ни осанкой. Следование требованиям возвышенного классицизма побудило автора дать сочетание русского военного мундира с античной тогой. И, наконец, сопряжение величавой строгости с явной героизацией образа говорит о романтической приподнятости в его трактовке.

Когда в отношении Казанского собора говорилось о хронологической «абerrации», имелась в виду художественная интуиция, которая может опережать и предвосхищать реальные события. В таких случаях искусство нередко опирается на то, что обычно определяют понятием *аллюзия* — когда происходящее в современности передаётся посредством его соотнесения со сходными фактами, событиями, образами и сюжетами прошлого.

Пример подобного подхода — **памятник Минину и Пожарскому** на Красной площади в Москве, самое выдающееся создание **Ивана Мартоса** (1754–1835). Скульптор начал работу над ним в 1804 году — «шестое» чувство побудило его в преддверии грядущего катаклизма обратиться к событиям двухсотлетней давности (польская интервенция 1612 года).

И когда в 1818 году работа была закончена, исторический мотив был воспринят как памятник доблести русского народа, проявленной в войне с армией Наполеона (ил. 2).



Ил. 2. Памятник Минину и Пожарскому (архитектор И. Мартос). 1818.

Медь, гранит.

Высота 8,5 метров

(скульптурная группа — 4,5 метра).

Красная площадь, Москва, Россия

Il. 2. The Statue of Minin and Pozharsky (I. Martos, architect). 1818.

Copper, granite.

Height — 8.5 meters

(group of sculptures — 4.5 meters).

Red Square, Moscow, Russia

И опять-таки находим здесь соединение классицизма с романтическими веяниями. От классицизма — благородная отточенность скульптурной пластики, идеальная возвышенность образов. Романтические веяния заявляют о себе в свободной расстановке фигур и в воссозданной патетике высокого гражданского деяния — указуя простёртой рукой на Кремль (призыв к спасению Отечества), Минин вручает Пожарскому меч...

Говоря о классицизме и стиле ампира как его наиболее монументальном варианте, мы не случайно обращаемся к отечественному искусству — именно здесь они дали самые значительные художественные результаты. И именно на основе классицизма и ампира в первой половине XIX века завершалось формирование классического облика обеих столиц России.

В Первопрестольной в этом отношении решающее значение имела деятельность **Осипа Бове**, который возглавлял *Комиссию для восстановления Москвы после пожара 1812 года*. При его участии была реконструирована Красная площадь (1815) и созданы новые архитектурные ансамбли вокруг Кремля. Решены они в стиле московского ампира, который, в отличие от подчёркнутой строгости и величия архитектурных форм в Петербурге, тяготел к большей мягкости и теплоте очертаний.

Среди созданий Бове — и ансамбль Театральной площади с **Большим театром** (1824). Это одно из лучших театральных зданий мира. Сооружение во всём отвечает общему облику *Москвы белокаменной*. В его конфигурации ярко выделен фасад с величественной колоннадой восьмистолпного портика и с медной квадригой Аполлона над фронтоном (ил. 3). Эта четырёхконная упряжка, управляемая богом, покровителем искусств, отлита по модели скульптора **Петра Клодта** (1805–1867), автора зна-

менитых конных групп на Аничковом мосту в Петербурге.

Подобно Осипу Бове в Москве, столь же основополагающий вклад принадлежит **Карлу Робси** (1775–1849) в завершение формирования классического облика Петербурга. Исключительный размах и впечатляющая убедительность его градостроительной мысли побуждали современников говорить, что он рождён, дабы строить города. Один из архитектурных ансамблей, созданных им в центре города, — площадь Искусств с **Русским музеем** (бывший Михайловский дворец, 1825). Всё здание и особенно главный фасад являют собой концентрированное выражение лучших черт русского дворцового зодчества: благородная простота и вместе с тем величавая, торжественная парадность.

Другой знаменитый петербургский ансамбль Росси — Дворцовая площадь с находящимся на ней **Главным штабом** (1829). Главный штаб — грандиозное сооружение из двух зданий, соединённых аркой и образующих полукружие, которое обнимает Дворцовую площадь дугообразным изгибом своего фасада (это созвучно пространственному решению Казанского собора). Арка перекрывает целую улицу, богато оформлена бронзовой скульптурой (военные атрибуты, фигуры воинов и летящих богинь войны) и увенчана торжественной колесницей Славы — всё это исполнено мощи, грандиозного величия и звучит как гимн победы.

В целом торжественная композиция арки, в создании которой принимали участие скульпторы В. Дёмут-Малиновский и С. Пименов, задумана и воспринимается символом героики 1812 года.

В ознаменование той же победы на Дворцовой площади в качестве её композиционного центра была установлена **Александровская колонна** (1834), или Александровский столп — такое название нам известно со времён



*Ил. 3. Государственный академический Большой театр России  
(архитектор О. Бове). 1824.  
Театральная площадь, Москва, Россия*

*Il. 3. State Academic Bolshoi Theater of Russia  
(Osip Bové, architect). 1824.  
Teatral'naya ploshchad' [Theater Square], Moscow, Russia*



пушкинского стихотворения «Памятник». Колонна представляет собой монолит из тёмно-красного гранита (вес около 500 тонн, высота около 50 метров), на котором установлена колоссальная бронзовая фигура ангела с крестом (автор фигуры — скульптор Борис Орловский). Создателем Александровской колонны является архитектор **Август Монферран** (Огюст Рика́р де Монферран, 1786–1858, по происхождению француз, в России с 1816 года). По его проекту в 1818 году началось возведение **Исаакиевского собора** в Петербурге (ил. 4), а в создании его окончательного облика приняли участие архитекторы Андрей Михайлов и Василий Стасов, отец выдающегося художественного критика второй половины XIX века Владимира Стасова.

Это грандиознейшее здание может вместить до 14 тысяч человек, оно из самых высоких в Европе сооружений подобного типа (высотой более 100 метров) и завершается огромным золочёным куполом. Внутри храм в обилии украшен скульптурой (И. Витали, А. Логановский и др.), мозаикой, живописью (в том числе принадлежащей К. Брюллову).

Этот роскошный памятник «золотого века» России стал последним крупным сооружением классицизма (в варианте позднего ампира) и заключительным аккордом в создании классического Петербурга как красивейшего города мира.

Как пришлось убедиться, традиции, идущие из предшествующего времени, были весьма значимы и нередко выступали в органичном взаимодействии с романтическими веяниями. При всём том собственно романтизм в важнейших своих сторонах выступил на историческую арену в резко выраженном противостоянии и к классицизму, и к эпохе Просвещения в целом.

Одно из самых сильных расхождений состояло в отношении к *миру личности*.

Если искусство эпохи Просвещения интересовало в основном человек *вообще* и в его обрисовке на первый план выдвигалось объективное и общезначимое, то романтическое искусство испытывает обострённое внимание к человеку конкретному, с его неповторимыми особенностями, и отсюда соответствующее обращение к сфере *индивидуально-субъективного*. Благодаря этому мир личности предстаёт в богатейшей детализированности, в тончайшей психологической нюансировке, что прежде всего касалось воссоздания сложной внутренней жизни человека.

Вслушаемся в стихотворение **Джорджа Байрона** (Джордж Ноэл Гордон Байрон, 1788–1824) «**Ну, что ж!..**» (1808). Это обращение к возлюбленной, которая вышла замуж за другого (один из распространённых мотивов романтической поэзии, его в частности широко развивал Генрих Гейне). Какое невероятное психологическое напряжение и насколько парадоксальны ракурсы состояния! Внешне — сдержанность («*И нерв не дрогнет ни один!*»); внутренне же, в гордой душе отвергнутого, — трагический надлом («*Отчаянья спокойный мрак*»).

В стремлении постичь глубины души, потаённое и ускользающее в её жизни романтики нередко сталкивались с ограниченными возможностями художественного выражения — то, о чём русский поэт **Фёдор Тютчев** (1803–1873) высказался со всей категоричностью: «*Мысль изреченная есть ложь*».

Вот почему среди искусств романтики так выделяли музыку. **Эрнст Теодор Амадей Гёфман** (1776–1822) называл её «самым дивным искусством на свете» и утверждал: «*Музыка — особый мир, способный раскрыть перед человеком смысл его чувств и страстей, постигнуть природу всего загадочного и невыразимого*».

«*Постигнуть природу всего загадочного и невыразимого*» — для романтика



*Ил. 4. Исаакиевский собор (архитектор О. Монферран).  
1818–1858. Мрамор, малахит, порфир, лазурит, сланец, бронза, золото.  
Высота 101 метр.  
Исаакиевская площадь, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 4. St. Isaac's Cathedral (O. Monferran, architect).  
1818–1858. Marble, malachite, porphyry, lapis-lazuli, mudstone, bronze, gold.  
Height — 101 meters.  
St. Isaac's Square, St. Petersburg, Russia*



особенно важно и притягательно. И то неизъяснимое, перед чем часто останавливались слово и кисть, было подвластно музыке с её способностью во всей непосредственности и процессуальности передавать происходящее в душе человека. Но и она, в свою очередь, стремилась раздвинуть границы данных ей возможностей посредством активных контактов с другими видами искусства, преимущественно с литературой. Это повело к бурному расцвету *программной музыки*. Её принципы с особой последовательностью развивал французский композитор **Эктор Берлиоз** (традиционное русское написание имени — Гектор, 1803–1869). Принципиально важный прорыв в сферу романтической программности он совершил в «**Фантастической симфонии**» (1830). Помимо заголовков к каждой из пяти частей, находим здесь развёрнутый текст, который в сжатом виде передаёт фабулу целого романа.

В немалой степени благодаря программности происходило колоссальное обогащение музыкальной выразительности, нацеленной прежде всего на исключительно чуткую, детализированную обрисовку происходящего с личностью. В этом отношении достаточно услышать начало той же «Фантастической симфонии», где поэтика лирического томления души передана через филигранную звукопись её сокровенных движений в изысканных градациях эмоциональных оттенков. Состояние преподносится как нечто в высшей степени изменчивое, спонтанно-непредсказуемое, в том числе через капризные сдвиги темпа от полной заторможенности к стремительному движению.

И опять-таки Байрон открыл для романтического искусства тему *конфликта личности и среды*. В его раннем стихотворении «**Когда б я мог...**» (1807), как в зерне, заложено едва ли не всё из того, что затем разошлось по многим его произведениям. Рабы и вельможи,

лакеи и льстецы и всюду ложь — таким в своём полном разочаровании находит Байрон современное себе общество. И уже с юных лет очевидной для него стала неизбежность разрыва с этим обществом: «*Я мало жил, но сердцу ясно, // Что мир мне чужд, как миру я.*»

После Байрона конфликт личности и среды разрабатывался во всевозможных вариантах. Самые известные претворения этой темы в русской литературе — пьеса Грибоедова «**Горе от ума**» (1824), пушкинский «**Евгений Онегин**» (1831) и роман Лермонтова «**Герой нашего времени**» (1840).

В видении романтика облик мира и самого человека нередко представлял в столкновении резких контрастов. Хрестоматийно показательным в этом отношении является фортепианный цикл **Роберта Шумана** (1810–1856) «**Карнавал**» (1835). В результате совмещения образов, находящихся в совершенно разных плоскостях, складывается пёстрая мозаика жизни, какой её ощущал композитор. Для иллюстрации резонно прослушать три соседние из двадцати пьес, составляющих «Карнавал», — это № 5 «Эвзэбий», № 6 «Флорестан» и № 7 «Кокетка».

Две первые связаны с принципиально важным для Шумана моментом. Он не только осознавал, но и всячески культивировал «раздвоение» собственной природы, олицетворяемое двумя придуманными им персонажами: Эвзэбий — мечтательно-созерцательное начало с соответствующей мягкой пластичностью контура и заторможенностью движения, а Флорестан — не только бурный темперамент и взрывчатая импульсивность, но вдобавок и резкие перепады состояния. Объединяет названных героев серьёзность настроения, дух подчёркнутой поэтичности. И тем более острым контрастом звучит третья из этих пьес с её причудливо-порхающим характером, с её легковесностью и экстравагантностью.

Мир романтической личности — это целая вселенная, и её важнейшую «галактику» составляла *сфера лиризма*.

Самым непосредственным образом лиризм отразился на характере художественного высказывания — взволнованного, очень искреннего, проникновенного и доверительного, когда выражение личных чувств и признания души выливались в настоящие исповеди. Характерно, что один из романов того времени получил название «**Исповедь сына века**» — это наиболее известное произведение французского писателя **Альфреда де Мюссе** (1810–1857).

Романтическое искусство открыло совершенно неведомые до того возможности общения со своей аудиторией. Так, **Э.Т.А. Гофман** нередко обращается к предполагаемому читателю, напрямую апеллируя к его эмоциональной отзывчивости и жизненному опыту.

Лиризм души проецировался на всё и вся, и всюду он находил для себя источник. Таким источником была для романтика и *природа*.

Чувство природы особенно широко вошло в русскую поэзию. Первые проникновенные её образы дал в своём раннем творчестве **Василий Жуковский** (1783–1852). Душа поэта, очарованная окружающим миром, выражает себя в нежной певучести слога — вот откуда «его стихов пленительная сладость» (слова Пушкина), и находила она себя в завораживающей мелодике речевого узора.

Созерцаемая природа пробуждала в душе туманные грёзы. В созвучии с пейзажем в душе романтика возникают самые тонкие и нежные лирические излияния. Таковы, к примеру, многие страницы ранней поэзии **Генриха Гейне** (1797–1856). Всё лучшее из его юношеской лирики вобрал в себя вокальный цикл **Роберта Шумана «Любовь поэта»** (1840).

Концентрированное представление об особенностях такой соприродной эмоциональности может дать отдельно взятый романс «**Орешник**» из другого шу-

мановского цикла под названием «**Мирты**» (мирты — вечнозелёный кустарник, он становится здесь синонимом вечно живого чувства). Текст романса давал композитору возможность раскрыть органичное сопряжение пейзажного образа и рождающегося из него лирического настроения высокой душевной отрады («...*орешник под окном, пышный и душистый, струит прохладу в дом... Цветы в ветвях густых лепечут о любви, с ласковой сказки шепчут о счастье грядущих дней*»). Подобная музыка полна мечтательности. Действительно, лирический строй романтической души часто находил себя в подобных состояниях. «*Мечтания-грёзы*» (один из заголовков «Фантастической симфонии» Берлиоза) позволяли подняться над житейскими заботами, над обыденным существованием.

Витая в «*небесной вышине*» (это из Пушкина), романтик нередко пребывал в томлении по идеалу. Отблеск идеала мог озарять и живущее на земле, особенно женский лик. Тогда появлялось то, что встречаем, к примеру, в стихотворении **Александра Пушкина** (1799–1837) «**Я помню чудное мгновенье...**» (у самого поэта оно называется «**К \*\*\***», 1825) и в одноимённом романсе **Михаила Глинки** (1804–1857). Именно *мгновенье*, когда в реальном человеке могут обнаружиться «*небесные черты*» и «*гений чистой красоты*».

«*Гений чистой красоты*» — это из тех категорий, в которых заявляла о себе романтическая жажда идеального, божественного. В музыке это стремление стало одним из стимулов расцвета *bel canto* (итал. *прекрасное пение*). В свободном истолковании — это широкая, пластичная кантилена вообще, своего рода «бесконечная мелодия», что могло касаться и инструментальных жанров (такова, скажем, фортепианная мелодика Шопена). В более узком понимании это слово относят к собственно вокальному искусству и определяют им красоту распева

большого дыхания (один из образцов — «*Ave Maria*» Шуберта, где воссоздано и ощущение божественного).

Наконец, в самом прямом смысле это явление обычно связывается с художественной практикой итальянской оперы первой половины XIX столетия (Россини, Беллини, Доницетти, позже Верди).

Эталоном *bel canto* можно считать **Каватину Нормы** из оперы **Винченцо Беллини** (1801–1835) «**Норма**» (1831). Здесь через мелос бескрайнего дыхания передано упоительное чувство красоты, причём особое, ни с чем не сравнимое очарование возникает благодаря характеру сладостной меланхолии. Первые слова этой сцены — «*Casta Diva...*» ([Каста Дыва] «*О, богиня...*») явились импульсом воплощения божественно-идеального.

Ностальгия по небесному, божественному и ощущение несбыточности мечтаний — одна из глубинных причин романтической грусти-печали, представленной в диапазоне от меланхолии и элегичности до трагизма. Сразу же следует оговориться: причиной трагического восприятия жизни нередко становилось не столько действительное положение вещей, сколько субъективное ощущение происходящего. Лирическая натура романтика с характерным для неё острым переживанием всего отзывалась на отрицательные внешние и внутренние импульсы наплывами болезненных эмоций (тревожность, смятение, растерянность, страх, отчаяние).

Это напряжение внутренней жизни и призван был прежде всего передавать жанр *романтической баллады*, представленной как в поэзии (к примеру, баллады Василия Жуковского «Людмила», «Светлана»), так и в музыке, где особенно выделилось сделанное австрийским композитором **Францем Шубертом** (1797–1828). В ряде его баллад, написанных для голоса с фортепиано, находим лихорадочное биение эмоций, жуткие ирреальные видения, стрессовые ситуации и состояния душевного срыва.

Примером воплощения подобного психологического тонуса может служить баллада «**Лесной царь**» (1816, на текст И.В. Гёте). Ожесточённый напор негативных воздействий, выраженный через грозные налеты фортепианной фактуры с её почти судорожным ритмом, вызывает трагическую реакцию, раскрываемую в полюсах резких контрастов робкого мерцания надежды, призрачного света и неумолимо обрушивающихся бедствий.

Чтобы подтвердить наблюдения, сделанные на материале литературы и музыки, обратимся к визуальному ряду. Если взять, допустим, «**Портрет сына**» (1818), принадлежащий кисти **Василия Тропинина** (1776–1857), то, как и в любой другой портретной работе этого мастера, заметим стремление к живой, непосредственной характеристике изображаемого. Художник подчёркивает в облике подростка черты искренности, открытости. Голова непринуждённо повернута, рот слегка приоткрыт, живые, умные глаза с интересом смотрят на окружающий мир. С точки зрения открытости характера примечательна и такая деталь, как широко распахнутый ворот. В картине много солнца, она написана в излюбленных Тропининым золотисто-жёлтых тонах, что придаёт портрету особую мягкость и теплоту.

Отмеченную мягкость и теплоту как проявления лиризма часто дополняла особая проникновенность тона. Она могла накладываться свою печать даже на образы, казалось бы, далёкие от подобной настроенности. Представим себе шекспировского Гамлета, этого интеллектуала, снедаемого неодолимой рефлексией. Прошло два с лишним столетия со времени появления данного образа, и французский художник **Эжэн Делакруа** (1798–1863) воссоздаёт в красках «своего» Гамлета в большом цикле иллюстраций к знаменитой трагедии (1834–1843). Одна из них — «**Гамлет и Горацио на кладбище**» (1839),

где шекспировский герой скорее напоминает Ромео и подаётся как нежная, впечатлительная натура, полная обаяния юности, поэтичности и почти женственной грации.

Выше говорилось о том, что важной ипостасью романтического лиризма стали «мечтания-грёзы». Вот почему такое место в искусстве заняла фигура мечтателя. Это мог быть и соответствующим образом воспринятый облик вполне реального человека. Так, **Орест Кипрэнский** (1782–1836) в «**Портрете В.А. Жуковского**» (1816) воссоздаёт облик своего ровесника как поэта, всецело пребывающего в плену грёз воображения, раскрывая глубокий лиризм его натуры.

И сразу же, на примерах изобразительного искусства, перейдём к следующему явлению романтического искусства, которое определяют понятием *байронизм*.

Натуру байронического типа художники обнаруживали и в русских лицах. Французский художник **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780–1867) в «**Портрете графа Н.Д. Гурьева**» (1821) подаёт модель как бы лордом (словно напоминая о лорде Байроне), акцентируя в ней чувство собственного достоинства и сознание собственной значимости (не без нотки высокомерия). Но главное состоит в том, что этому крупному мастеру острохарактерных портретов удалось превосходно передать гордую отчуждённость и большое напряжение внутренней жизни типажа, чему по-своему служит фоновый план картины (далёкие горы и затемнённое небо).

И ещё одна аналогия к Байрону. **Пьер Жан Давид д'Анжэ** (1788–1856) был скульптором, однако наибольшую известность приобрёл в качестве медальера. В избранном им редком жанре он исполнил свыше полутысячи портретных медалей с изображениями знаменитых людей своего времени. Яркой моделью байронического наклонения стал для него **Наполеон**. Мастер придал облику «гения войны» черты романти-

ческой взвихренности и мрачного демонизма. Показанный в таком ракурсе, великий полководец весьма напоминает наши представления о не менее великом скрипаче Паганини, которого французский медальер также изваял в металле со свойственной ему острой индивидуализацией образа.

Многое в байронизме вело к бунтарским проявлениям и могло выливаться в революционно-гражданские мотивы. В изобразительном искусстве их качественно новую художественную разработку осуществлял испанский график и живописец **Франсиско Хосе де Гойя** (1746–1828). По впечатлениям от событий французской интервенции он пишет в 1814 году картину «**Расстрел повстанцев**». Чисто романтический строй этого полотна начинается с исключительности изображённой ситуации: зловеще жёлтый свет фонаря вырывает из ночной темноты прижатую к склону холма группу повстанцев, на которых наведены ружья солдат, то есть рисуется предельно напряжённый момент перед очередным залпом. Это дополняется сугубо романтическим сопряжением контрастов. Группа повстанцев показана в свободном разбросе фигур, через индивидуальные позы и лица, и ей противопоставлена слитная, обезличенная шеренга солдат. Вдобавок к тому в образах расстреливаемых воспроизводится вся гамма возможных реакций на происходящее — от страха, отчаяния и покорности до презрения, гнева и ненависти. Предельное заострение контраста дано в сопоставлении убитого, лежащего в крови с бессильно распростёртыми руками, и крестьянина в белой рубахе, вскинувшего руки — в его жесте выражен гордый вызов палачам, величие несломленного духа, и не случайно именно этот героический образ находится в центре полотна.

Совсем в ином ракурсе, но также чисто романтическое истолкование революционной темы даёт знаменитая



картина **Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах»** (1830). Страстное воодушевление большой человеческой массы, охваченной единым порывом, запечатлено в бурном движении, нарастающем из глубины полотна, в энергичном ритме вздымающихся вверх рук, сабель, ружей (ил. 5).

Этот порыв и это движение кульминируют в аллегорической фигуре Свободы, которая, властным жестом подняв знамя, зовёт восставших вперёд. В её облике явственны черты, идущие от представлений об античной красоте, и вместе с тем это женщина парижских предместий.

Подобный симбиоз реальности и возвышенной символики присутствует и в других деталях картины. В одежде мужчины, который напряжённо вглядывается в лицо Свободы, повторяются цвета знамени революционной Франции (красный, белый, синий), а в его позе прочитывается такой смысл: он, как олицетворение страны, должен подняться с колен.

Интеллигенту в цилиндре, показанному слева, Делакруа придал свои черты, и в этом опять-таки заложен символический подтекст: художник и вообще искусство — вместе с восставшим народом...

Насколько предшествующую эпоху Просвещения можно именовать временем Вольтера и вольтерьянства (то есть того, что развивалось под знаком идей Вольтера), настолько эпоху Романтизма можно называть временем Байрона и байронизма. Под воздействием творчества, а в определённой степени и под влиянием жизненного облика Байрона, возникло общественное умонастроение и целое движение в разных национальных литературах.

Английский поэт был властителем дум. По собственному признанию Александра Пушкина, многое у него «отзывается чтением Байрона», от которого он «с ума сошел». А **Михаил Лермонтов**

(1814–1841) уже с отроческих лет признавал своё родство с Байроном.

Исходным пунктом байронизма стало разочарование в жизни. Иначе это именовали словом *разуверенность*. И, приближаясь к завершению жизненного пути, **Лермонтов** создал своего рода лебединую песнь байронизма: «И скучно и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды... // Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?.. // А годы проходят — все лучшие годы! <...> // И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг — // Такая пустая и глупая шутка...» Приговор в отношении привычной для нас жизни произносится спокойно, без малейшего пафоса, и тем поистине убийственнее звучит констатация никчёмности существования.

Неприязнь романтиков к язвам и пустоте реального существования была столь велика, что от разочарованности они легко переходили к протесту и яростному противлению. К примеру, **Генрих Гейне** в стихотворении «**Анно 1829**» («Год 1829»), с отвращением наблюдая, что выдвывают «*гладкие мужчины*» и «*гладкие женщины*» на «*гладком паркете*», буквально взрывается.

Столь резко выраженное неприятие так называемой благопристойной жизни несло в себе сильнейший антибуржуазный пафос. Этим во многом определялся мятежно-бунтарский дух байронизма. Цель такого бунтарства — свобода во что бы то ни стало и любой ценой, свобода для себя лично и для тех, кого попирают.

Особая грань байронизма была связана с демоническим началом. Пусть то было насквозь предвзято и сугубо враждебно, но не будем забывать, что Байрона в своё время называли главой «Сатанинской школы» поэтов.

В русской литературе эта тема впервые заявила о себе у молодого **Александра Пушкина** в стихотворении «**Демон**» (1823), где уже во всей полноте



*Ил. 5. Э. Делакруа. «Свобода на баррикадах».  
1830. Холст, масло. 260×325.  
Лувр, Париж, Франция*

*Il. 5. Eugene Delacroix.  
“Freedom at the Barricades.”  
1830. Canvas, oil. 260×325 cm.  
Louvre, Paris, France*



сложилось то ядро, из которого впоследствии разовьётся законченный образ лермонтовского Демона со всеми его привлекательными и отталкивающими чертами.

Сказанное приближает к парадоксу двойственности байронической личности, к феномену её притягательности, несмотря на явные издержки (скажем, презрение к «толпе» или этика жизнеотрицания) и даже пороки.

Всмотримся с этой точки зрения в черты лермонтовского Печорина (роман **«Герой нашего времени»**, 1840), каким характеризует его в своём последнем письме к нему Вера, единственная его настоящая привязанность. Примечательное слово в защиту Печорина сказал первый выдающийся русский литературный критик **Виссарион Белинский**, раньше других осмысливший значимость творчества Лермонтова. В слове этом беспощадно обнажена суть различий между байронической личностью и «благонравным» обывателем: *«Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!» — хором закричат, может быть, строгие моралисты... Вы предаёте его анафеме не за пороки — в вас их больше, и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, с которой он говорит о них... Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблёскивает что-то великое».*

*«Сила духа и могущество воли... проблёскивает что-то великое»* — невозможно не услышать всего этого во многих произведениях венгерского пианиста и композитора **Ференца Листа** (1811–1886), в том числе в его фортепианном **Этюде фа минор**. Здесь представлен целый комплекс сугубо романтических проявлений: горделивая мощь и титанические усилия жизненных преодолений на пределе напряжения, мятежно-грозовая патетика, взвихренные порывы и лихорадочная взбудораженность, экзотические эмоции и отсветы демонического

начала в характерном для Листа преломлении через «мефисто»...

Многое из того, о чём шла речь до сих пор, позволяет утверждать, что эпохе Романтизма была свойственна повышенная интенсивность жизненных проявлений. Почти столетие спустя Александр Блок, размышляя о природе романтизма, обозначил это как «стремление жить удесятёрённой жизнью».

Сила чувств и сила характеров — вот через что прежде всего заявляло о себе данное качество. Отличительной чертой своего времени французский писатель **Стендаль** (настоящее имя Анри Мари Бейль, 1783–1842) считал *«жажду сильных чувств»*. Страсть как свойство характера он ставил превыше всего.

Страсти, всецело захватывающие человека, породили жанр романтической драмы, в которой всё доводится до крайней черты: если любовь — то, что называется, до гробовой доски, если оскорбление — то дуэль, если мщенье — то до последнего предела, хотя это стоило бы жизни. Так обстоит дело в драмах **Виктора Гюго** (*«Эрнани»*, *«Рюи Блаз»* и др.). То же находим и в лермонтовском **«Маскараде»** (1835): сильная личность в центре, месть, яд, сумасшествие.

Сила чувств и сила характеров определяли в романтическом искусстве соответствующий эмоциональный накал, повышенную экспрессию и патетику, благодаря которой передавалась особая приподнятость состояний.

Если обратиться для примера к **Этюду до минор (ор. 25, № 12)** польского композитора **Фридерика Шопена** (1810–1849), то найдём в нём блистательную иллюстрацию всего только что сказанного. Общая настроенность сумрачная, но по духу своему победоносная, и она становится отражением могучего взлёта человеческих сил, мощи и титанизма драматической героики. Авторская ремарка *Molto allegro, con fuoco* (*Очень быстро, с огнём*) в какой-то степени содержит указание на то, что составляет суть этой музыки:

кипящая лава энергии жизненных битв, мятежная буря, грозные налеты.

Интенсивность жизненных проявлений зачастую была связана с таким свойством романтической натуры, как максимализм устремлений.

Если начать с собственно творческого процесса, то здесь, пожалуй, самый разительный пример — эпопея **Онорé де Бальза́ка** (1799–1850) «**Человеческая комедия**», включающая около сотни романов, повестей и рассказов, объединённых общим замыслом и многими персонажами, переходящими из одного произведения в другое.

В ней живут и действуют люди всех классов и сословий, выведены любые человеческие типы, разыгрываются бури каких угодно страстей, так что писатель имел основания сказать: «*Я выносил в своей голове целое общество*».

Искусство Романтизма выдвинуло тип героя, который жаждет добиться в жизни максимума и потому нередко целиком подчиняет себя задуманному. Предельного выражения эта всепоглощающая целеустремлённость достигает в обрисованном литературой типе человека-хищника. Наблюдая за его повадками, Бальзак в романе «**Евгения Грандэ**» (1833) подаёт г-на Грандэ как фигуру незаурядную, даже величественную в овладевшей им жажде обогащения и в том мастерстве, с которым это осуществляется. Недаром он даёт ему соответствующую фамилию (*grand* — большой, великий).

Продолжая рассмотрение характерной для искусства первой половины XIX века интенсивности жизненных проявлений, обратимся к той их грани, которую можно обозначить понятием *романтический энтузиазм*. Слова *энтузиазм*, *энтузиаст*, *энтузиастический* — из лексикона самих романтиков (к примеру, Гофман именуется энтузиастами своих деятельных, творчески инициативных героев).

И романтик, который так остро чувствовал несовершенство мира и трагизм жизни, в какие-то моменты своего

существования мог испытывать подчас невероятное воодушевление, подъём, горение. Это состояние русский поэт **Пётр Вяземский** (1792–1878) определял строкой «*И жить торопится, и чувствовать спешит*» (стихотворение «**Первый снег**», 1819).

Если вслушаться в хорошо знакомую нам музыку **Увертюры** к опере **Михаила Глинки «Руслан и Людмила»** (1842), то в её основном тематизме предстаёт масштабный образ России, находящейся в бурном движении, как бы на взлёте. То, что задумывал Пётр Великий столетие назад, после Отечественной войны 1812 года стало реальностью — страна во всеуслышание заявила о себе на мировой арене. Глинке превосходно удалось передать это «державное» ощущение, что сделало увертюру до известной степени визитной карточкой России. И чувствуется, что действие происходит на грандиозных пространствах (ширь, приволье, просторы огромной страны).

Итак, романтический энтузиазм — это бодрое возбуждение, страстная жажда деятельности, захватывающее воодушевление жизненной активности, бурлящая энергия, избыток сил. Стоит вспомнить отрывок из пушкинской поэмы «**Полтава**» (1828), где все подобные ощущения подаются в специфически батальном варианте: «*И грянул бой, Полтавский бой! // В огне, под градом раскалённым, // Стеной живою отражённым, // Над падающим строем свежий строй // Штыки смыкает. <...> // Швед, русский — колет, рубит, режет. // Бой барабанный, клики, скрежет, // Гром пушек, топот, ржанье, стон, // И смерть и ад со всех сторон*». Если вдуматься, то картина кровавая, но это праведное побоище, связанное с защитой Отечества. Потому так звонко, с таким задором и воодушевлением звучит пушкинский стих.

По-своему, с совершенно особым «нервом» и напором передавал энергию времени итальянский композитор **Джоаккино Россини** (1792–1868). В его

творчестве мировая комическая опера достигла своих вершин (высшее завоевание — «**Севильский цирюльник**», 1816). То были вершины как в отношении собственно комедийности, а также театральности, мелодического богатства, меткости и остроумия характеристик, так и в плане динамизма, который выливался буквально в «вулкан» жизненного движения с его невероятно учащённым пульсом.

Одной из многочисленных иллюстраций этого может служить **Квintеттiно** (маленький квинтет, то есть ансамбль для пяти певцов) из оперы «**Золушка**» (1817). Здесь всё типично для виртуознейшего письма композитора: необычайная живость и стремительность, спрессованная событийность и захватывающие, неудержимые россиниевские *crescendi* (динамические нагнетания) — не случайно композитора именовали «господин *crescendo*».

Как можно было почувствовать в предшествующем изложении, романтический энтузиазм неразрывно связан с настроенностью не только светлой, но и открыто радостной. Звучной формой выражения радости бытия стала так называемая лёгкая поэзия, которая славилась дружбу, любовь, вино и проповедовала «философию сибаритства». В России родоначальником этого направления стал **Константин Батюшков** (1787–1855). Одно из его стихотворений получило очень симптоматичное название: «**Весёлый час**». В другом («**Элизий**», 1810; *элизий* или *элизиум* в старину значило райское место, блаженный уголок) находим такие строки: «*О, пока бесценна младость // Не умчалася стрелой, // Пей из чаши полной радость // И, сливая голос свой // В час вечерний с тихой лютней, // Славь беспечность и любовь!*»

Теперь вернёмся ненадолго к тому, с чего начали. Сила характеров и сила чувств, разумеется, была свойственна и самим творцам художественной культуры тех лет. Об этом можно судить по со-

хранившимся изображениям. Для пояснения обратимся к двум портретам, выполненным **Эженом Делакруа**.

Его взволнованное, напряжённое по тону искусство потребовало коренных преобразований в самой основе техники живописи. Делакруа вошёл в историю как выдающийся мастер колорита, и это не случайно, поскольку он сознательно выдвинул проблему цвета как главного выразительного средства. Цвет приобретает у него активное эмоциональное звучание (нередко говорят о страстности живописного языка Делакруа).

Эта экспрессия красочного слоя есть и в «**Автопортрете**» (1837) — вместе с энергичным мазком она как раз и передаёт силу характера. То же свойство художник раскрывает и через утверждаемый им принцип полной свободы творчества.

С этой точки зрения здесь обращают на себя внимание блики света, беспорядочно брошенные на волосы (подобно крапинам седины, которой на самом деле не было). Подобный штрих содержит в себе и элемент своеволия, непредсказуемости, а кроме того (благодаря неожиданности, парадоксальности данного приёма), он вносит в зрительное восприятие картины дополнительное напряжение.

Как и писателей-романтиков, Эжена Делакруа влекла к себе стихия музыки — он не раз писал портреты композиторов, причём писал с очень своим, субъективным видением модели. Созданный им «**Портрет Шопена**» (1838) вряд ли совпадает с привычным для нас представлением о внешности польского композитора. По всей видимости, художник и не стремился к безусловному портретному сходству, ему важно было раскрыть драматическую напряжённость его творческого «я». Вот почему он использует затемнённую палитру, «вытягивает» лицо по вертикали, подаёт его столь крупным планом и вводит резкие изломы линий.

Словно апеллируя к известному афоризму «Там, где кончаются слова, начинается музыка», художник стремится передать безусловную причастность Шопена к этому особому, «беспредметному» виду искусства через неясность контуров, как бы сумбурную расплывчатость фона, подвижные световые пятна и трепещущие мазки.

Силу характеров и силу эмоций романтики стремились заострить введением исключительной ситуации. Сюжетом картины французского художника **Теодора Жерико** (1791–1824) «Плот «Медузы»» (1819) стал действительный факт: «Медуза» — имя фрегата, который затонул в 1816 году; людей, спасшихся на плоту, двенадцать дней носило по океану, прежде чем они увидели на горизонте парус корабля, который взял их на борт. Жерико, считающийся родоначальником романтизма во французской живописи, даёт в этой картине концентрированное выражение нового художественного стиля. Он берёт точку зрения сверху, что позволяет охватить взглядом всё происходящее на плоту, и организует сопряжение противоположностей: суровая правда (строгая достоверность изображения дальней от зрителя группы пирамиды) и театральная приподнятость (картинный разброс фигур на переднем плане полотна).

Или, допустим, диалектика противоречивого переплетения смерти (синева тел умирающих) и порыва к жизни (те, кто пытаются обратить на себя внимание далёкого парусника), отчаяния и мужества. Взволнованность чувств определяет повышенную экспрессию и соответствующую динамику композиции с характерной для неё энергичной лепкой объёмов и с напряжёнными контрастами света и тени. Столь же ярко романтическую трактовку сильных страстей, порождаемых исключительной ситуацией, находим в хрестоматийной картине **Карла Брюллова** (1799–1852) «Последний день Помпеи» (1833). И её

автор до известной степени стремился дать художественную реконструкцию реального события: в 79 году н.э. во время извержения Везувия, сопровождавшегося землетрясением, погиб город Помпеи (ил. 6). Художник побывал на его раскопках, и полученные там впечатления многое дали ему в работе над этим огромным по своим размерам полотном (в Русском музее оно занимает целую стену).

Обращение к историческому материалу позволило подчеркнуть мысль о необходимости сохранять человечность и благородство в самых критических обстоятельствах. Несмотря ни на что, прекрасны лица античного типа, великолепна пластика тел. Возвышенность образного строя картины несомненно идёт от традиций классицизма. Но это романтизированный классицизм, и романтическое здесь превалирует.

Так, всемерно подчеркнут трагический динамизм происходящего: мечутся в смятении и ужасе люди, рушатся здания, низвергаются со своих пьедесталов статуи. Пафос ярких, сильных эмоций приобретает характерный для Романтизма картинно-театральный характер. Это передаётся резкими контрастами света и мрака (кровавое зарево вулкана, молнии в черноте грозового неба), а также буквально горящими красками.

Сразу же перейдём к явлению, которое можно обозначить как романтический артистизм. Истоком этой линии в русской живописи следует считать «**Портрет Е.В. Давыдова**», написанный **Орестом Кипренским** в 1809 году. Брат легендарного героя-партизана Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова представлен как блестящий гусарский офицер в нарядном военном мундире. Это гусар, что называется, до кончиков ногтей. Всё в нём дышит отвагой, удалью, бравадой. Непринуждённость эффектной позы и преобладание в картине красного цвета говорят об эпикурейских склонностях персонажа. Легко предположить,



*Ил. 6. К. Брюллов. «Последний день Помпеи».  
1830–1833. Холст, масло. 456×651.  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 6. Karl Bryullov. “The Last Day of Pompeii.”  
1830–1833. Canvas, oil. 456×651 cm.  
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia*

что он лихой гуляка, душа компании, весельчак и умеет насладиться жизнью. Но заметим, что яркость этих черт оттеняется грозным пейзажем — не столько для заострённой подачи образа, сколько для привнесения подтекста грядущих испытаний приближавшейся Отечественной войны, когда, перефразируя пословицу, минует потехи час и придёт время делу.

Насколько сильным было тяготение к артистическому преподнесению наружности реального человека, показывает «**Портрет Н.В. Гоголя**» (начало 1840-х годов), выполненный **Фёдором Моллером**.

Как упоминавшийся выше портрет Шопена кисти Делакура не совпадает с привычным нашим представлением об облике композитора, так и данная картина достаточно далека от стереотипных изображений писателя, внешность которого оказывается здесь довольно приукрашенной.

Тем не менее работа несомненно удачна, акцентируя в личности Гоголя не только чувство юмора, живость и остроту ума, но и тонкость черт, их неповторимое своеобразие, а также то, что он отнюдь не чуждался блеска и лоска светской жизни. Из примечательных деталей на этот счёт — широкий блик света на тщательно расчёсанных волосах и длинная серебряная цепочка.

Крупнейшим мастером портретного жанра эпохи Романтизма был **Карл Брюллов**, работы которого отличаются особым артистическим шармом. Две из них дадут представление о широте амплитуды аспектов в претворении этой образной грани. «**Портрет Нестора Кукольника**» (1836) изображает известного в своё время литератора, который ещё более был известен как яркий представитель петербургской богемы. И это сквозит в картине — перед нами завятый жуир, щёголь, «денди». Но художник отмечает у него и ум, ироничность, зоркую наблюдательность, а так-

же несомненную одарённость, что давало ему право на дружбу таких людей, как Глинка и сам Брюллов. Принадлежащий кисти К. Брюллова «**Автопортрет**» (1848) впечатляет органичным синтезом трудносоединимых качеств: он одновременно и блистательный, и глубоко одухотворённый. Одухотворённость высвечена напряжёнными контрастами света и тени, подчёркнута энергичными мазками, так что не остаётся никаких сомнений: изображён человек больших чувств, сильного ума. Блистательный артистизм исполнения соприкасается здесь с явным артистократизмом, и это проакцентировано тем, что изображение помещено в оригинальную арку рамы, а благородная бледность лица усилена фоном (чёрный костюм, красное кресло), и обращает на себя внимание тонкая, выразительная рука художника.

Судя по произведениям искусства, аристократизм русского общества обрёл свои законченные формы именно в первой половине XIX века, когда великолепно и многопланово развернулось всё, что составляло смысл и суть жизни «большого света».

Чтобы почувствовать эту зрелость и законченность, достаточно взглянуть на «**Портрет Натальи Николаевны Гончаровой**» (1831). Акварель исполнена братом Карла Брюллова. **Александр Брюллов** был известным архитектором (1798–1877), и изображённую на этом портрете можно считать за высший стандарт великосветской красавицы пушкинского времени (вскоре она станет женой поэта).

В сфере же искусства музыкального ярким фактом артистизма стало появление фигуры романтического виртуоза. Именно этим и именно тогда началось выдвижение музыкального исполнительства в качестве отдельной и специальной области художественного творчества.

Это касалось главным образом сферы инструментализма (прежде всего испол-



нение на скрипке и фортепиано), а также оркестрового дирижирования, в котором коренной переворот произвели Э. Берлиоз и Р. Вагнер.

У истоков романтического исполнительства стоял итальянский скрипач и композитор **Никколо Паганини** (1782–1840). Многие стороны своей ошеломляюще виртуозной манеры он запечатлел в **24 каприсах для скрипки solo** (1807). Паганини стремился продемонстрировать в них огромные выразительные возможности этого преимущественно одноголосного инструмента.

Каприз — то же, что каприз: этим названием автор хотел подчеркнуть свободный, прихотливый характер пьес, порой с чертами своевольной выдумки и пикантности. Такова была и разновидность концертного этюда, который впоследствии широко вошёл в практику романтического искусства как жанр «высшего пилотажа» (имеются в виду прежде всего этюды Листа и Шопена).

Начиная с Паганини, ведущим качеством романтического артистизма становится виртуозный блеск. Виртуозность подразумевала безупречное владение техникой своего искусства, высшую степень мастерства. Блеск — это предельная отточенность звучания и то особое качество, которое в пианизме стали обозначать термином *brillante* (в буквальном переводе с итал. *бриллиантово*).

Всевозможные оттенки рассматриваемого качества широко представлены в написанных для фортепиано произведениях **Фридерика Шопена**. И ему лучше, чем кому-либо из композиторов, удалось воплотить то, что являлось, пожалуй, высшей формой артистизма — имеется в виду дух аристократизма. С этой точки зрения сгустком шопеновского стиля можно считать **Фантазию-экспромт до-диез минор ор. 66** (1834). Здесь органично соединилось, казалось бы, трудносоединимое. С одной стороны, стремительная танцевальная пластика вальсового кружения — легко, блиста-

тельно (то самое *brillante!*), с очаровательной светской непринуждённостью (в «жемчуге» грациозного пианистического тушэ, то есть способа прикосновения к клавишам фортепиано) и действительно в характере экспромта (как бы вольной импровизации). А с другой стороны — высокая одухотворённость, поэтичность, тонкость, изысканность и взволнованный порыв (напоминая о приводившейся строке из Вяземского «*И жить торопится, и чувствовать спешит*»).

Оттолкнёмся от названия этого произведения Шопена и обратимся к миру фантазии, так много значившей для искусства первой половины XIX века. Две причины вызвали её расцвет: свойственная романтикам пылкость воображения и неприятие окружавшей их жизни.

Отвергая, как им казалось, бесцветную и прозаическую реальность, они стремились ко всему необычному и необычайному. Скажем, **Виктор Гюго** откровенно признавался, что свой роман «**Собор Парижской Богоматери**» (1831) он создавал как чистейший плод «*воображения, каприза и фантазии*».

Даром безудержной фантазии наделяются и персонажи литературных произведений. Яркий пример преподнесения этого качества в буффонной метаморфозе — Хлестаков из комедии **Николая Гоголя «Ревизор»** (1836), в полной мере оправдывающий фамилию, которую дал ему писатель. Чего стоят его «рулады» перед провинциальной публикой в центральном акте пьесы! В расчёте на неосведомлённость провинциалов Хлестаков приписывает себе самые ходовые вещи тогдашнего театрального репертуара: пьеса Бомарше «Женитьба Фигаро», оперы «Роберт-Дьявол» Мейербера и «Норма» Беллини.

На волне романтической фантазии в первой половине XIX века высокий расцвет пережила детская сказка. Расцвет этот подготовили произведения Гофмана — более всего известна сказка

«**Щелкунчик**», по которой Чайковский создал впоследствии одноимённый балет. Почти тогда же появились «**Детские и семейные сказки**» (1814), собранные немецкими филологами братьями **Гримм** (Якоб, 1785–1863, и Вильгельм, 1786–1859). Обработка фольклорного материала была сделана ими настолько искусно, что сборник стал выдающимся литературным памятником — об этом говорят любому знакомые с детства названия: «Волк и семеро козлят», «Храбрый портняжка», «Бременские музыканты» и т. д.

Несколько позднее выдвигается великий датский сказочник **Ханс Кристиан Андерсен** (1805–1875). Близкий миру народного творчества, он стремился открыть чудесное, неожиданное, поэтическое в будничных предметах и явлениях, пробудить в душах гуманные чувства, с мягким юмором показать человеческие слабости и пороки. В различных своих гранях эти устремления самоочевидны в таких сказках, как «Стойкий оловянный солдатик», «Гадкий утёнок», «Русалочка», «Снежная королева», «Новое платье короля».

Особую страницу в сфере сказочно-фантастической образности составляют многочисленные скерцо **Феликса Мендельсона** (Мендельсон-Бартольди, 1809–1847). Они рождают в восприятии разные ассоциации: мир фей, эльфов и других сказочных существ, атмосфера детских игр и шалостей, опозитизированная круговерть жизни, её пёстрая сутолока и забавная толчея. Впервые этот мир композитор открыл для себя в восемнадцатилетнем возрасте, когда блистательно дебютировал увертюрой «**Сон в летнюю ночь**» (1825).

Много лет спустя, создавая музыку к шекспировской комедии того же названия, он дополнил это сочинение рядом номеров, среди которых есть и **Скерцо** (1842), подтвердившее неувядаемую свежесть такого рода мендельсоновской фантазийности с её порхающими ритма-

ми, затейливой игрой синкоп (перебивы сильных и слабых долей такта), с её искрящейся фактурой и радужными переживаниями солнечных бликов.

С миром фантазии часто соприкасалась излюбленная романтиками всевозможная экзотика, которую они открывали в своём поиске чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням повседневности. Экзотикой в их воображении становилось даже то, что они находили на территории вполне цивилизованной Европы. Например, северян манили южные страны — Италия или Испания. Только что упомянутый немецкий композитор Феликс Мендельсон, автор **Четвёртой симфонии** (1833), которую он назвал «Итальянской», пишет в одном из писем: «*Италия явилась передо мной такой ласковой, тихой, радушной, с таким разлитым повсюду мирным довольством и весельем, что это и описать невозможно*».

В творчестве русских художников сложилось целое течение, получившее соответствующее обозначение «итальянский жанр». Отдал дань этому жанру и ранний **Карл Брюллов**. В своей итальянской серии он, помимо всего прочего, стремился показать южную природу в разное время суток (подобная идея в чём-то предвосхищала искания импрессионистов). Одна из таких работ — «**Итальянский полдень**» (1827). Полотно это заставляет вспомнить приводившиеся выше слова Мендельсона об Италии («*ласковая, радушная... с мирным довольством*»). Картина залита ярким светом, солнечные лучи пронизывают листву, сочную виноградную кисть, блики света скользят по смуглой коже итальянки. Сама она подана чуть ли не в рубенсовских тонах, олицетворяя изобилие и полнокровную радость бытия.

Портретные работы в рамках «итальянского жанра» не в меньшей степени тяготели к подчёркнутой колоритности. Принадлежащая кисти **Ореста Кипренского** «**Неаполитанская девочка**

с плодами» (1831), как и многие другие картины этого выдающегося художника-романтика, обращает на себя внимание интенсивностью цветового строя, максимально ярко передавая жгучую красоту юной южанки. Так же ярко русский мастер подаёт и её красочный костюм, выделяя в качестве экзотической детали необычно повязанный платок. Всё это предстаёт на фоне морского простора с далёким парусом, что напоминает лермонтовское «*Белеет парус одинокий // В тумане моря голубом!..*»

Но вернёмся в Россию, чтобы обратиться к явлению, которое до известной степени противостояло романтизму. С точки зрения метода художественного творчества в таких случаях обычно говорят о реалистическом направлении, которое в первой половине XIX века развивалось наряду с главенствующим романтизмом.

Искусство подобной ориентации чуждалось исключительных характеров и ситуаций, стремилось запечатлеть привычное, повседневное в его естественных контурах. Чтобы конкретизировать суть различий, сопоставим два портрета **Пушкина** — оба выполнены в одном и том же 1827 году и оба относятся к числу наиболее известных прижизненных изображений поэта.

Портрет кисти **Ореста Кипренского** (ил. 7) восхищал современников. Художник привносит в изображение оттенок мечтательности: взор, устремлённый вдаль (близко к тому, что когда-то ему так удалось в портрете молодого Жуковского). И главное — акцентирует романтическую приподнятость. Здесь и традиционная поза поэтов (руки, скрещённые на груди), и традиционный атрибут их искусства (статуэтка античной музы с лирой в руках), и черты байронизма, хотя и смягчённые (при этом свою смысловую нагрузку несёт такая деталь, как шотландский плед на плече).

Портрет **Василия Тропинина** написан в том же 1827 году, но Пушкин кажется

здесь старше по возрасту, человечески более зрелым и глубоким. В сравнении с работой Кипренского, в этом изображении ощутимо больше внутренней энергии, однако поэт держит её в твёрдых рамках интеллектуальной дисциплины (жест сомкнутых пальцев руки). Немаловажна и такая подробность: Пушкин одет в домашний халат, то есть снимается романтизирующая приподнятость, и всё сосредоточено на передаче сути, сконцентрированной в общем облике поэта, который находится в состоянии готовности к творческому деянию.

С наибольшей настойчивостью и целеустремлённостью принципы реалистического подхода утверждал в русском искусстве этого времени **Алексей Венецианов** (1780–1847), который не только для русской, но и для мировой живописи первым по-настоящему и многогранно раскрыл крестьянскую тему. Стремясь к максимальной правдивости, он писал с натуры, в том числе на открытом воздухе (в противоположность установкам Академии художеств, которая требовала, чтобы художники работали только в мастерской). И сама его палитра тяготеет к объективности — в ней преобладают мягкие, спокойные тона.

В обширной галерее созданных Венециановым типажей особенно выразительны образы молодых крестьянок. В картине «**Девушка в платке**» (1830-е) он явно любуется своей моделью, передавая очарование молодости и красоты через мастерскую обрисовку мягкого румянца, шелковистых волос, голубизны больших глаз, прелести лёгкой улыбки, тронувшей черты миловидного лица. Очень важна и следующая деталь: крестьянский платок наброшен так, что смотрится драгоценным убором.

Одна из самых глубоких и проникновенных работ художника — «**Девушка с васильками**» (1830-е). Сидящая крестьянка изображена на фоне мрачного



*Ил. 7. О. Кипренский. «Портрет А.С. Пушкина».  
1827. Холст, масло. 63×54.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 7. Orest Kipryensky. "The Portrait of Alexander S. Pushkin."  
1827. Canvas, oil. 63×54 cm.  
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

сумрака тяжёлого неба, что символизирует вечное ненастье и беспросветность русской жизни. Женская фигура вырастает из этого фона, как «луч света в тёмном царстве» (так Н. Добролюбов скажет позже о Катерине из пьесы А. Островского «Гроза»). Подчёркнута предельная скромность её облика, в котором нет ничего внешнего, показного. На коленях у девушки ворох полевых цветов — вот та крохотная толика светлого, поэтичного, что отпущено на её долю.

И она, утомлённая бесконечными заботами, задумчиво уронила руки на цветы — терпеливая, тихая, безответная. Не это ли самое сокровенное и глубинное в натуре русской женщины?!

Завершая просмотр «картинной галереи» эпохи Романтизма, обратимся к главному труду **Александра Ив́анова** (1796–1858) «**Явление Христа народу**» (ил. 8). Сюжет картины прочитывается без труда: появление Мессии перед людьми, принимающими крещение в водах Иордана, когда Иоанн Креститель обращает взоры людей к приближающемуся Иисусу. Однако за этим легко воспринимаемым евангельским сюжетом стоит высокая обобщающая идея. Многонаселённость полотна олицетворяет собой образ человечества в целом. И мы видим всевозможные реакции на событие: от ожидания чуда до скепсиса и насмешки, страха и растерянности, от готовности поверить до полного равнодушия.

Главный вектор обрисованного действия связан с призывом подняться над «суею сует» обычного человеческого существования к жизни значительной, духовно наполненной, для чего и осуществляется акт омовения, призванный очистить души.

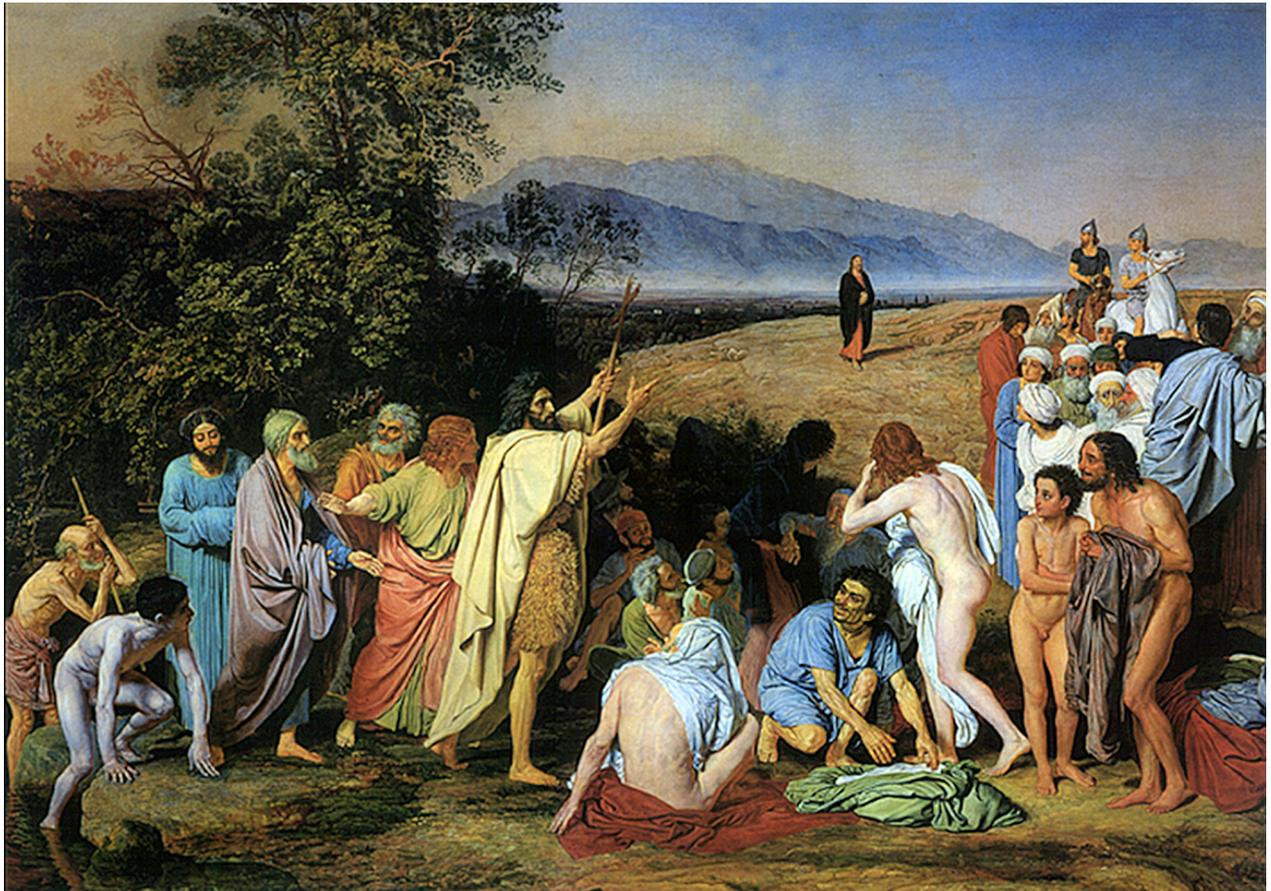
Этот выдающийся памятник русской живописи, связанный с глубинным осмыслением бытия и выполненный в объективно-сдержанной манере, наделён общечеловеческим звучанием, что стало возможным благодаря опоре

на всеохватный художественный опыт. Действительно, Ив́анов синтезирует здесь принципы классицизма и завоевания романтического искусства, а также в известной мере прозревает горизонты следующего исторического периода.

Дело в том, что перед нами — плод двадцатилетней работы, начатой в 1837 и законченной в 1857 году, то есть когда её автор уже перешагнул во вторую половину XIX столетия. Разумеется, как бы картина ни была велика по размерам (в Третьяковской галерее в Москве она занимает целую стену), вряд ли гениальному художнику понадобилось бы столько времени для её завершения. Однако высочайшая ответственность по отношению к избранной теме побудила его выполнить множество подготовительных этюдов. Этюды эти обладают самостоятельной, притом чрезвычайно большой художественной ценностью. Взять для примера «**Голову мальчика**». Острота и рельефность рисунка, тонкая и точная цветовая палитра, позволяющая передать натуру во всей её жизненной достоверности, обеспечили совершенно бесподобную выразительность.

Или другой этюд — «**Голова Иоанна Крестителя**», центрального персонажа картины, выражающего её ведущую идею. В его облике выделены суровый аскетизм и сила убеждения — перед нами вдохновенный пророк, олицетворяющий собой нравственный императив, то есть высшее веление духа. Ив́анов искал в этом лице возможность выражения всечеловеческого начала. Прототипы для него и для других персонажей своего «надвременного» полотна он нашёл в Италии, где провёл большую часть жизни, и провёл, конечно же, по причине своего внутреннего устремления к «вечным» вопросам мироздания.

Завершая рассмотрение реалистических устремлений, составлявших оппозицию к главенствующему массиву романтического искусства, заметим, что тяготение к более объективному



*Ил. 8. А. Иванов. «Явление Христа народу».  
1837–1857. Холст, масло. 540×750.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 8. Alexander Ivanov  
“The Appearance of Christ before the People”.  
1837–1857. Canvas, oil. 540×750 cm.  
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



и уравновешенному взгляду на мир благодатную для себя почву находило в народной жизни.

При этом симптоматично, что в первой половине XIX века сам народ начинает выдвигать творцов искусства непосредственно из своей среды. Прежде всего это касалось поэтов.

Во Франции таким поэтом был **Пьер Жан Беранже** (1780–1857), говоривший о себе: «Народ — моя муза. Мой вкус и я — мы из народных масс». В. Белинский добавил к этому: «Народный поэт — тот, которого весь народ знает, как знает Франция своего Беранже». Выбрав самый популярный и доступный людям жанр — песню, он поднял эту фольклорную форму на высоту профессионального искусства. Его любимый герой — простолюдин, и от его имени Беранже с плебейской прямоотой и терпким юмором изъясняется на «злобу дня», часто в бунтарском противостоянии ко власти имущим.

В России того времени подлинно народным поэтом был **Алексей Кольцов** (1809–1842). Как и у Венецианова, суть его творчества — поэзия крестьянского труда и быта. Но если Венецианов, будучи художником-интеллигентом, пришёл к этой теме «извне», то Кольцов знал её «изнутри» и воссоздавал мотивы деревенской жизни в соответствующих ей фольклорных формах. По своей поэтике они чрезвычайно близки к народным прототипам, и это одна из причин, по которой многие его стихи были положены на музыку. Ему впервые в русской поэзии удалось передать мироощущение крестьянина, широту его натуры, тоску по воле.

Подобное воспринимается как исконно национальное: звучный слог, краткая строка с упругим ритмом, белый (безрифменный) и очень распевный стих. Вот почему сделанное Кольцовым стало истоком большой традиции в отечественной словесности — Некрасов, Есенин, Твардовский...

При немалой своей значимости, «поэзия реальности», о которой шла речь, находилась, тем не менее, на периферии искусства первой половины XIX века — занять ведущие позиции ей предстояло во второй половине столетия, в эпоху Постромантизма. А пока главное, магистральное исходило из свойств романтической натуры, и натура эта выдвинула своё, глубоко оригинальное видение мира и человека.

Одна из граней этого видения была связана с идеей жизненного пути. Своё концентрированное выражение она получила в музыкальном искусстве. Музыка с её уникальными возможностями обобщённого показа бытийных процессов воссоздавала в звуках настоящую повесть о жизни с её заботами, треволениями, драматическими столкновениями и редкими островками покоя, душевной отрады. Примечательный вариант этой повести — движение одинокого путника сквозь мглу и туманы жизни, всечасно грозящей ударами судьбы. Этот вариант настойчивее других разрабатывал **Франц Шуберт**, для которого очень символичен заголовок его вокального цикла «**Зимний путь**» (1827), а хрестоматийным воплощением подобной образности можно считать **I часть Восьмой симфонии**, известной под названием «Неоконченная».

Всё, у чего есть начало, неизбежно имеет и своё завершение. Естественно, касалось это и эпохи Романтизма. Её исход начинался с саморазвенчания. Причём проходило оно в несколько волн. Каждое поколение романтиков чаще всего повторяло примерно одну и ту же эволюционную кривую: быстрый взлёт, яркая вспышка романтической настроенности, а затем спад и свёртывание романтических «программ».

Традицию эту открыло первое поколение романтиков во главе с **Байроном**. Он умер в 1824 году, когда эпохе Романтизма предстояло существовать ещё около четверти века. Тем не менее её лидер

в последние годы своей жизни во многом отходит от романтизма и той его ипостаси, которая получила имя *байронизм*, резко осуждая направленность своего творчества прежних лет («Я содействовал порче общественного вкуса», — *безжалостно бичует он себя*). В своём последнем произведении, стихотворном романе «Дон Жуан» (1824), Байрон откровенно высмеивает такие признаки романтизма, как восторженность и экзальтация. Вот его юный герой, вынужденный покинуть Испанию, горько плачет о своей первой «пассии» — и уже здесь легко почувствовать насмешливую иронию и явное снижение образа. Дальше — больше. Патетику обращений Дон Жуана к поневоле покинутой возлюбленной поэт буквально уничтожает физиологизмом его реакций на морскую качку: «*Проклятые толчки!.. К тебе взываю именем Эрота!*» // *Но прервала его слова тут... рвота*.

На завершающем отрезке жизненной траектории к романтикам часто приходило своего рода отрезвление, а с ним и успокоение духа. *Михаил Лермонтов* в стихотворении «Любил и я в былые годы...» (1841), перечислив бурные романтические пристрастия прежних лет, уверяет (и это говорит автор «Демона!»): «*Люблю я больше год от году, // Желаньям мирным дав простор, // Поутру ясную погоду, // Под вечер тихий разговор...*»

Так начиналось прощание с Романтизмом, которое нередко выливалось в приступы ностальгии и горестный стон души.

Ведь уходила эпоха, столь многое обещавшая и где так отраднo было личности со всей её субъективной настроенностью, со всеми её грёзами и фантазиями.

*Генрих Гейне* в одном из своих последних произведений (поэма «*Бимини*», после 1851) с тоской восклицает: «*Вера в чудо! // Где ты ныне, // Голубой цветок, когда-то // Расцветавший так роскошно // В сердце юном человека!*»

Тем не менее в середине XIX века всё настоятельнее заявляла о себе иная историческая реальность и соответствующая ей следующая эпоха, которую с достаточными основаниями именуют Постромантизмом (то есть, буквально — после Романтизма). Эту данность приходилось принимать как неизбежное и подчиняться ей.

В числе ярких свидетельств ностальгии по уходящему времени и вместе с тем подчинения исторической необходимости — опера *Рихарда Вагнера* (1813–1883) «*Тангейзер*» (1845). В *Увертюре* к ней, вобравшей в себя основные смысловые мотивы, в обобщённой симфонической форме ставится проблема свободы личности байронического типа в её столкновении с внеличными установлениями, приобретающими статус высшего нравственного императива.

В ходе напряжённейшего поиска, после мучительных рефлексий и метаний из крайности в крайность герой склоняется перед законом необходимости — таков итог *Увертюры* и оперы в целом.



## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Сердечная В.В. Литературный романтизм как теоретическая проблема // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 19–27. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2020-9-19-27>
2. Винкельман А.М. Мир должен быть романтизирован // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2018. Т. 2. № 4. С. 233–243. <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2018-II-4-233-243>.
3. Laniel-Musitelli S., Sabiron C. (ed.). *Romanticism and Time. Literary Temporalities*. Open Book Publishers, 2021. <https://doi.org/10.11647/OBP.0232>
4. Benin N. *Romanticism*. Research Gate. December, 2019. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26138.59840>
5. Pfannkuchen A., Weatherby L. *Writing Polarities: Romanticism and the Dynamic Unity of Poetry and Science*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2017;92(4):335-339. <https://doi.org/10.1080/00168890.2017.1370941>
6. Fluck W. “1 Antebellum Period and Romanticism: Definitions and Demarcations”. *Handbook of American Romanticism*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 9–32. <https://doi.org/10.1515/9783110592238-002>
7. Carmen C., Porscha F. *Romanticism: A Literary and Cultural History*. London: Routledge, 2016. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9781315749501>
8. Горохов А.А. Философский и историко-культурный контекст становления учения о творчестве как основе понимания в философии раннего немецкого романтизма // *Философская мысль*. 2021. № 2. С. 33–44. <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2021.2.32843>

## Информация об авторе:

**А.И. Демченко**, доктор искусствоведения, профессор,  
главный научный сотрудник Международного Центра  
комплексных художественных исследований,  
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова  
(г. Саратов, Россия)

## REFERENCES

1. Serdechnaia V.V. *Literary romanticism as a theoretical issue*. *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series. 2020;1(9):19-27. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2020-9-19-27>
2. Vinkel'man A.M. *The World should be Romanticised*. *Philosophy. Journal of the Higher School of Economics*. 2018;2(4):233-243. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2018-II-4-233-243>
3. Laniel-Musitelli S., Sabiron C. (ed.). *Romanticism and Time. Literary Temporalities*. Open Book Publishers, 2021. <https://doi.org/10.11647/OBP.0232>
4. Benin N. *Romanticism*. Research Gate. December, 2019. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26138.59840>
5. Pfannkuchen A., Weatherby L. *Writing Polarities: Romanticism and the Dynamic Unity of Poetry and Science*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2017;92(4):335-339. <https://doi.org/10.1080/00168890.2017.1370941>
6. Fluck W. “1 Antebellum Period and Romanticism: Definitions and Demarcations”. *Handbook of American Romanticism*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 9–32. <https://doi.org/10.1515/9783110592238-002>

7. Carmen C., Porscha F. *Romanticism: A Literary and Cultural History*. London: Routledge, 2016. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9781315749501>
8. Gorokhov A.A. Filosofskiy i istoriko-kul'turnyy kontekst stanovleniya ucheniya o tvorchestve kak osnove ponimaniya v filosofii rannego nemetskogo romantizma [Philosophical and Historical-Cultural Context of the Formation of the Doctrine of Creativity as the Basis of Understanding in the Philosophy of Early German Romanticism]. *Filosofskaya mysl'* [Philosophical Thought]. 2021;(2):33-44. (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2021.2.32843>

---

*Information about the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor,  
Chief Research Associate of the International Center  
for Comprehensive Art Studies,  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire  
(Saratov, Russia)

---

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ** 

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.
2. Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Государственный институт искусствознания, 1997. 320 с.
3. Великий романтик. Байрон и мировая литература. М.: Наука, 2001. 237 с. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М.: Наука, 1978. 208 с.
4. История зарубежной литературы XIX в. М.: Высшая школа, 2014. 386 с.
5. Кремлёв Ю.А. Прошлое и будущее романтизма. М., Музыка, 1968. 176 с.
6. Маймин Е.А. О русском романтизме. Псков: Псковская Типография, 2015. 904 с.
7. Немецкий романтизм. М.: Дрофа, 2010. 496 с.
8. Boetticher W. Einführung in die musikalische Romantik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983. 259 S.
9. Claud F. Encyclopédic du romantisme. P.: Claudon, 1980. 484 p.
10. Clay J. Romanticism. Oxf., Chartwell Books, 1981. 344 p.
11. Schenk N.G. The Mind of the European Romantics. Oxf. ; New York: Oxford University Press, 1966. 303 p.
12. Witkiewicz J.S. Balet romantyczny w grafice. Warsz.: Wydawnictwo Iskry, 2012. 180 p.

---

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 04.02.2022; принята к публикации 07.02.2022.

The article was submitted 01/27/2022; approved after reviewing 02/04/2022; accepted for publication 02/07/2022.

---



<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.039-058>

Original Article

Научная статья

## A Microtonal Analysis of Igor Stravinsky's Concept of Pitch and Its Resulting Scale

## Микротональный анализ концепции высоты тона Игоря Стравинского и её итоговой шкалы

JOHNNY REINHARD

ДЖОННИ РАЙНХАРД

*Manhattan School of Music,  
New York, United States of America,  
afmmjr@aol.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-4470-3691>*

*Манхэттенская школа музыки,  
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки,  
afmmjr@aol.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-4470-3691>*

*Abstract.* Igor Stravinsky towers as the most prominent composer of the 20th century. When asked on a television broadcast what the Maestro believed to be the next direction in music, Stravinsky claimed that it would be microtonality. The author of the article, who is a prominent specialist in microtonality, proposes a microtonal interpretation in performances of Stravinsky's musical compositions. He substantiates the validity of such an approach from Stravinsky's particular spelling of certain chromatic intervals in his musical works, which clearly infer certain intervals from the overtone series, as well as the composer's words pronounced in his written texts. What Stravinsky had in common with other musical geniuses of the 20th century and earlier times was the inner hierarchical ordering of a constellation of tonal relationships. However, each of these composers had a completely different model of idealized intonation constituted in their respective minds. The author's additional experience with microtonality was his thorough study of historical European and non-European alternate tunings and temperaments, as the result of which he has been able to determine which of them are appropriate for being employing in performing music by composers from past epochs, such as J.S. Bach, Mozart

*Аннотация.* Игорь Стравинский сохраняет позицию величайшего композитора XX века. Когда его однажды спросили, что маэстро считает следующим направлением в музыке, он ответил, что это будет микротональность. Автор статьи, известный специалист по микротональности, предлагает микротоновую интерпретацию в исполнениях музыкальных произведений Стравинского. Он обосновывает правомерность подобного подхода, ссылаясь на особое написание композитором некоторых хроматических интервалов в его сочинениях, ясно предполагающих определённые интервалы обертонового ряда, а также на высказывания композитора, опубликованные в его работах. Что роднит Стравинского с другими музыкальными гениями XX века и более раннего времени, это внутренний иерархический распорядок совокупности тональных соотношений. Однако у каждого из композиторов была своя собственная модель идеализированной интонации, сформированная в их умах. Дополнительный опыт автора в области микротональности состоит в доскональном изучении им исторических европейских и неевропейских строев и темпераций, в результате чего он смог определить, какие из них подходят для исполнения музыки композиторов прошлых эпох, таких как И.С. Бах, Моцарт и Бетховен.

and Beethoven. This provides additional substantiation for microtonal interpretations of performances of Stravinsky's music. Citing the northern Lithuanian folk music tradition as expressed in the Sutartines, as being close in its essence to the microtonal interpretation of the great composer's oeuvres, the author presents the 128-note-per-octave scale created by him for use in his own musical compositions, based on the extension of the overtone scale to the eighth octave as a viable tuning to apply to Stravinsky's music.

*Keywords:*

Igor Stravinsky, overtone series, higher harmonics, microtonality, bassoon, pitch, 128-note-per-octave scale

Это привносит дополнительное обоснование микротоновой интерпретации музыке Стравинского. Попутно упоминая Сутартинес — традиционные хоры северной Литвы — как близкие по сути микротоновой трактовке музыки великого композитора, автор представляет созданную им гамму из 128 нот в октаву и используемую в его собственной музыке, основанной на расширении обертонового ряда до восьмой октавы, как подходящий строй для применения к музыке Стравинского.

*Ключевые слова:*

Игорь Стравинский, обертоновый ряд, высшие гармоники, микротональность, фагот, звуковысотность, гамма в 128 нот в октаву

*For citation:*

Reinhard J. A Microtonal Analysis of Igor Stravinsky's Concept of Pitch and Its Resulting Scale. ICONI. 2022;(1):39–58. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.039-058>

*Для цитирования:*

Райнхард Дж. Микротональный анализ концепции высоты тона Игоря Стравинского и её итоговой шкалы // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 39–58. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.039-058>

**B**eginning the bassoon as a teenager, it wasn't long before I made the acquaintance of the greatest composer of the 20th Century through his music. The *Rite of Spring* with its famous opening bassoon solo was among my earliest classical music icons. The *Firebird* Berceuse solo is another bassoon solo worthy of mention. Igor Stravinsky seemed to know how to write for bassoon brilliantly.

When I have performed Stravinsky in my professional life, I never felt especially restricted to a "tuning system." The notes hollered and roared; they were not well behaved and contrite. I played the parts very much by ear to my section and to the winds generally, as opposed to responding to an intellectual decision determining which way to pitch sharps as opposed to their respective flats (e.g., *C#* vs. *Db*).

But along the way I found other 20th Century composers who vied for my attention, individual musicians plucked out of time, to include Harry Partch, Charles Ives, and Johann Sebastian Bach. Something each composer had in common, I came to discover, was an inner hierarchical ordering of a constellation of tonal relationships. Yet, each of these composers had a completely different model of idealized intonation constituted in their respective minds.

Any organ tuning Johann Sebastian Bach (1685–1750) was likely to use for his music was tuned to a well tempered arrangement. My book *Bach and Tuning*<sup>1</sup> examines tuning practices at the time of Bach and the great likelihood that he was consistent with the same tuning on organs, which today is called *Werckmeister III tuning* (although at the time it had no specific qualified name



other than well temperament). The *III* in its name is its actual position as third in an order of six monochords etched into a copperplate that was given with a purchase of the 1691 publication of Andreas Werckmeister's *Musicalische Temperatur*. In this temperament, Bach would have different sentiments available in different keys. There would be 39 different intervals in this well temperament, no doubt invented for keyboard improvisers to circumnavigate the 24 major and minor keys.<sup>2</sup>

Charles Ives's story is scandalous, with then teenager Elliott Carter reporting 40 years after the fact that he saw with his own eyes how Ives changed his dates, as well as switching his chromatics. Carter reported this to Beethoven biographer Maynard Solomon, who spread the gossip to The New York Times music critic Donal Henahan, that Charles Ives "was a cheat" who nefariously wanted to appear more dissonant in his scores, so as to appear as if he foreshadowed Europe in the new language of dissonance.<sup>3</sup>

Turns out the flats for Ives are intended to be pitched sharper than the flats according to the Pythagorean plan of intonation he had in mind, such that reading his revised notation properly demonstrates a chromaticism of 24 notes or more through the spiraling of pure fifths. New notes could be gained by spiraling additional fifths. Ives could imagine a personal model of idealized intonation in his mind which might be called extended Pythagorean tuning, and which has available to it a unique microtonal dimension of intervallic relationships.<sup>4</sup> This intonation for the majority of Ives's music is in addition to notated quartertones, or even eighthtones.

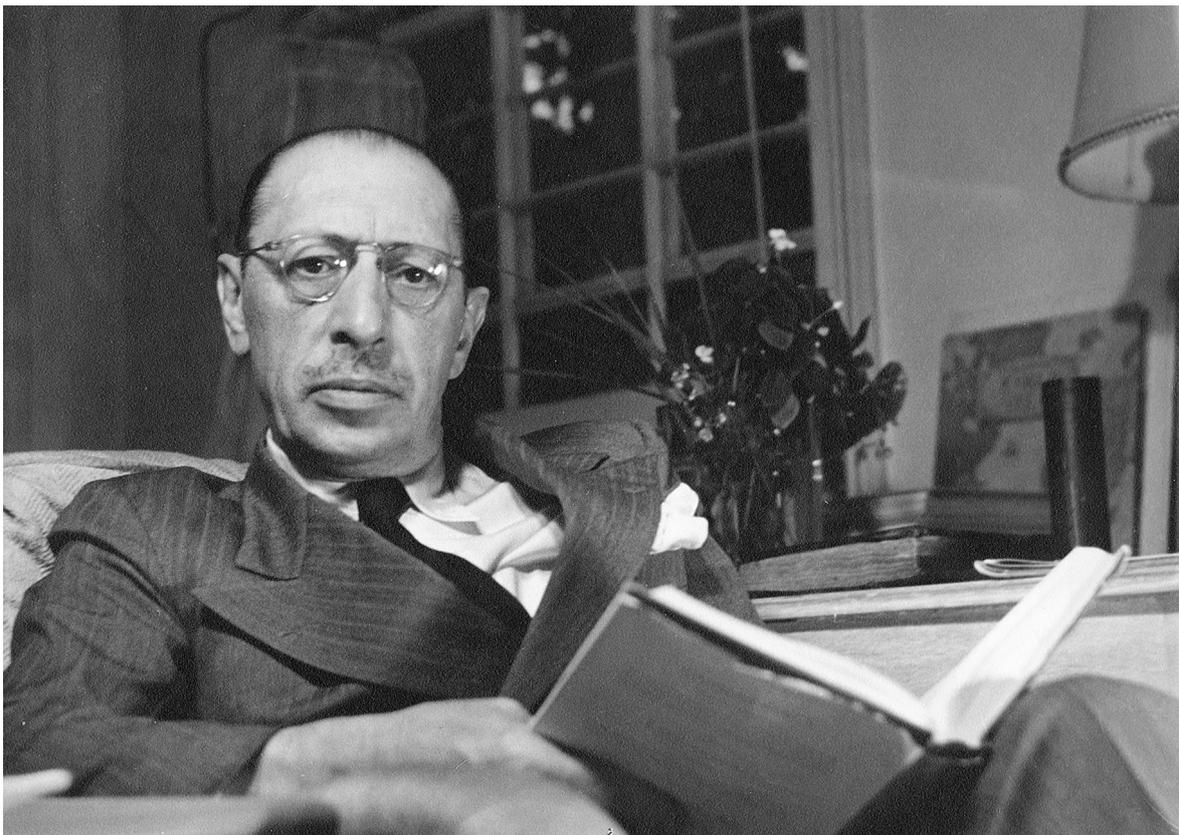
Igor Stravinsky would seem at first brush to be a twelve-tone equal temperament composer since he never said otherwise, and he favored the piano since an early age. The piano is after all the stereotypical 12-tone equal temperament instrument, what with its metal string inharmonicities, its blank nodes where the felted hammer strikes, its duplication and tripling of strings meant

to be identical, and its countless calculated countings of acoustical beatings by the rushed piano tuners.

However, a closer look reveals that Igor Stravinsky had a completely different model of idealized intonation in his mind. It was possible to deduce what his idealized tuning would be for future performances of his music, yes even the *Rite of Spring*. And of course, Stravinsky might even suggest his method to others for the future, but surely after he had left the scene.

Stravinsky never spoke of his music as 12 equal divisions of the octave. And like with Charles Ives, eight years his senior, a microtonal dimension of musical intervals appears in notation. Stravinsky indicated a difference in meaning between a notated *Db* and the notated *C#* found in close proximity. They are not treated as identical by any means, as seen in his voice leading, and in player interpretations. For Ives, the *C#* is higher in pitch than its chromatic neighbor *Db*, quite the opposite view than that of Stravinsky. How is this known? Through the study of tuning, it is known that the use of the overtone series as a source of knowledge of interval relationships mathematically measures the *C#* lower than *Db* by a distinct difference, every time.

Igor Feodorovich Stravinsky (1882–1971), by his own admission to his protégé Robert Lawson Craft (1923–2015), as heard in a televised interview of 1957, composed mainly at the piano. To hear Igor Stravinsky say it, "It was always about the piano," and his first career was as a pianist. Stravinsky went on to discuss his need to feel the vibrations of music tactilely as his primary reason for playing the piano. My emphasis on Stravinsky's active relationship to the physically felt vibrations on the piano is because it is not in any way associated with the concept of "equalness." Stravinsky simply admonished those listening to his voice to follow his earnest advice, "You have to touch the music, not only to hear it!" Stravinsky followed that with a theatrical demonstration, placing a pencil in his



*Photo 1. Igor Stravinsky*  
 [photo © Boosey & Hawkes / Gene Fenn]

mouth, only to lightly touch the tip of his pencil to the music stand of the piano, while playing. Stravinsky continued by speaking of his constant conducting around the world as being critical to his need to be physically connected to music vibration in his life.

Stravinsky's early study of scales was with a student of Rimsky-Korsakov, which he repeatedly described in the Interview with Craft as "very dull!" Stravinsky's disdain for harmony was reason enough for Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908) to recommend that Igor Stravinsky not go on to the conservatory. In contrast, Stravinsky was rather in love with counterpoint. Even in his serialism, Stravinsky felt the tonal pull of his notes in his mind, if not always in what his ears heard back.

**Robert Craft:** Do you think of the intervals in your series as tonal intervals; that is, do your intervals always exert tonal pull?

**Igor Stravinsky:** The intervals of my series are attracted by tonality; I compose vertically and that is, in one sense at least, to compose tonally.<sup>5</sup>

When Craft specifically asked for the Maestro's definition of music, Igor Stravinsky was fully prepared to be precise and crisp conceptually. He replied, right on cue: "Music is an organization of tones, an act of human mind."

Stravinsky then pointed readily to a quote by philosopher Arthur Schopenhauer (1788–1860), who he claimed was speaking about music when Schopenhauer wrote about that consciousness: "And the musical tones inhabit, and form a universe of their own, and with the human mind has created the materials, introduced them to order."<sup>6</sup>

Neither Ives nor Stravinsky could get past the imagination phase, to transcend as Ives intimated. Harry Partch was able to do so,



and wrote a book, *Genesis of a Music*,<sup>7</sup> on how he manifested the tuning specificities of his original compositions. Partch's system of "monophonic fabric" was reduced to a 43-note scale. It was clearly a completely different model of idealized intonation he constituted in his mind, a model based on the 11th harmonic limit of the overtone series, and its relative undertone series, in what is called "11 limit just intonation." With Partch there is finally the ability for a composer to hear original music compositions performed successfully in their intended idealized intonation.

In publishing a book chapter titled, "Some Musical Questions" from *Memories and Commentaries*, Robert Craft once again prepared questions for the Maestro to answer, for publication. This time, Stravinsky advanced his ideas about pitch in a rare and unique manner.

**Robert Craft:** Is any musical element still susceptible to radical exploitation and development?

**Igor Stravinsky:** Yes, pitch. I even risk a prediction that pitch will comprise the main difference between the 'music of the future' and our music, and I consider that the most important aspect of electronic music is the fact that it can manufacture pitch. Our mid-twentieth century situation, in regard to pitch, might perhaps be compared to that of the mid-sixteenth century, when, after Willaert and others had proven the necessity of equal temperament, the great pitch experiments began — Zarlino's quarter-tone instrument, Vicentino's thirty-nine-tones-to-the-octave archicembalo, and others. These instruments failed, of course, and the well-tempered clavier was established (though at least three hundred years before Bach), but our ears are more ready for such experiments now-mine are at any rate. I had been watching the Kuramatengu play in Osaka one afternoon recently and had become accustomed to the Noh flute. Later in a restaurant, I suddenly heard an ordinary

flute playing ordinary (well tempered) music. I was shocked, music apart — I think I could keep the music apart anyway — by the expressive poverty of the *tuning*.<sup>8</sup>

Stravinsky's prediction of future radical advances in pitch was tongue in cheek, for he was well aware of the contemporary microtonal achievements by such 20th century pioneers as Harry Partch, Ivan Wyschnegradsky, Julián Carrillo, and Alois Hába. But rather than acknowledge any success to them, he preferred an answer meant to supersede them. Admittedly, no one previously had conceptualized straight up harmonics in a public way in his lifetime, who might have caught his attention. Harry Partch was disqualified because he used an undertone series to profoundly affect the results. And Stravinsky did not himself utilize electronics to hear back the higher relationships of the overtone series. He could only imagine them, perhaps with Lithuanian folk music influence.

That Stravinsky chose "pitch," exclusively, as the musical element to watch for the future for music matches well my own musical investigations. Music has indeed moved enormously through new tuning systems and approaches. By not mentioning his specific preferences, as both Bach and Ives did not, Stravinsky kept close to the vest his personal side of music making. Personal, yet primary, based on his microtonal response to Robert Craft's open-ended question. No doubt hedging his bets, Stravinsky's prediction was already becoming a reality in his lifetime. Stravinsky sought to give a historical perspective to his predictions about pitch: "Our mid-twentieth century situation, in regard to pitch, might perhaps be compared to that of the mid-sixteenth century, when, after Willaert<sup>9</sup> and others had proven the necessity of equal temperament, the great pitch experiments began — Zarlino's quarter-tone instrument, Vicentino's thirty-nine-tones-to-the-octave archicembalo, and others."

The second historical name that Stravinsky drops in regard to pitch is Gioseffo Zarlino (1570–1590), Nicola Vicentino's teacher. Zarlino was an ethnic Italian, the catalyst for the beginning of the first non-Flemish dynasty of Renaissance composers. Zarlino was known to favor 2/7ths comma meantone, as compared with the garden variety quarter-comma meantone of the Flemish composers. Most importantly, Zarlino acknowledged his support for the use of equal temperament for fretted instruments. I had been unfamiliar with any specific quartertone instruments devised by Zarlino. However, a simple Google search will bring up "Zarlino's quartertone instrument."<sup>10</sup>

Nicola Vicentino (1511–1575) was infamous in his lifetime as a microtonal musician, someone who added smaller relationships to the cultural pitch palette, including his building two multi-keyed keyboards. Vicentino positioned a dot above a note to indicate a slight sharpening of pitch, measured at less than a quartertone, although thought of generically throughout history as a quartertone simply for its diminutive size. Stravinsky was incorrect with his statement that Vicentino designed a archicembalo with "39 tones to the octave" as the instrument actually only had 36 keys total, as did a second instrument built by Vicentino.<sup>11</sup> Although, most modern scholar musicians interpret Vicentino's music through a 31-tone equal temperament lens, a tuning invented and promulgated by Christiaan Huygens in the Baroque era, designed to serve as a circular quarter comma meantone, Nicola Vicentino's aim was to rediscover the microtonal intonation of the ancient Greeks.

Stravinsky was correct that these extra-keyed instruments were one-offs, and might be seen today only in museums, or through recent reconstructions. Knowledge of the well temperament of Bach was understandably substituted with modern equal temperament, even in Germany. Well temperament offers different sentiments in different keys, 39 different intervals per

octave in Werckmeister III, while equal temperament has identical keys and is as such, redundant.

Stravinsky's rude comment about electronics is telling. By stressing that "the most important aspect of electronic music is the fact that it can manufacture pitch," one is both immediately drawn into the wonder with which modern electronics and computers have revolutionized music, along with its intrinsic microtonal potentiality, but also to Stravinsky's paucity of electronic works as somewhat anathema to his acoustic based aesthetic.

Most exciting is Stravinsky's rejoinder to present day circumstances regarding new adventures with pitch. "[B]ut our ears are more ready for such experiments now — mine are at any rate." My life has certainly improved my ear to the point that I work in a tuning named 128 tuning. It is based on a scale of the 128 notes found in the eighth octave of the overtone series above a single fundamental pitch, usually "A" for its commonality for tuning instruments and for the ease of naming by letters. After 15 years of work in making 128 music, there are now several albums exclusively in 128 tuning, as well as new works by prominent contemporary composers, internationally.

Stravinsky's signals that he "is ready" for pitch experimentation. Since his passing, microtonal music has been in ascendancy, and it is possible now for anyone to purchase the appropriate reasonably affordable synthesizer to admit the new microtonal vocabulary to the body of music. His admission here that he, at least, is ready, hints of the loneliness of his continual musical journeys. When he was a student of Nikolai Rimsky-Korsakov in St. Petersburg, Russia, he was in a fertile environment, surrounded by others eager to imagine intonationally on a grand scale. Stravinsky's music would remain in conventional notation, but it would permit a harmonics interpretation, with a 128 tuning interpretation, possible by the existence of a scale formed by the eighth octave of the overtone series.



Hermann von Helmholtz's famous book *On the Sensation of Tone*,<sup>12</sup> expected to have been in the personal library of Charles Ives, demonstrated that modern conventional notation allowed for three (3) different interpretations of its symbology:

1. Conventional equal temperament interpretation allows for a common pitch for sharps and their nearest flats.
2. *Meantone and just intonation* interpretation, wherein sharps are pitched lower than their nearest flats. And
3. *Pythagorean tuning* interpretation in which sharps are pitched higher than their nearest flats. Charles Ives idealized #3, and I propose that Igor Stravinsky idealized #2, but to imagine higher harmonics than had previously entered much of contemporary theory, practice, or research.

When Stravinsky brought up his observance of a Japanese Kuramatengu play in the widely viewed television broadcast interview, he wasn't expecting his listening audience to be familiar with that particular type of musical presentation, with its distinctive sounding Noh flute. Rather, he was emphasizing that his prediction of pitch was deeply anchored in world music, and neither restricted to either the present day, or to European culture. The world of cultural microtonal music included, but was not limited to, Dastgah (Iran), Maqam (Egypt, Turkey, Syria), Pelog & Slendro (Indonesia), Higher Harmonics (Lithuania), and Equiheptaphonic-7-tone equal temperament (Thai, North Solomon Islands, Puna of Panama).

Stravinsky then announces he has the mental ability to strip the Japanese Noh flute of all its cultural accoutrements, to the exclusion of pitch expressivity, so that he can compare them in his mind, one abstract tuning to the next. Here we have evidence of Stravinsky's ability to abstractly retain and compare two different flute traditions, separated by the passing of several hours, for their expressivity, all while mentally removing other musical considerations. Stravinsky's last sentence is startling coming

from a European composer, as he found modern tuning left him wanting: "I was shocked, music apart — I think I could keep the music apart anyway — by the expressive poverty of the *tuning*<sup>13</sup>."

As for the use of 128 tuning, found ordered in the eighth octave of the overtone series, I offer the following evidence for its appropriateness. As Stravinsky used chromatic notation it is only possible to be taken literally with the acceptance of greater than 12 notes in an octave, and considered these intervals to be in his musical vocabulary. Yet Stravinsky did use equal temperament. 128 tuning provides for a major third positioned in the overtone series 3 cents flat of equal temperament, a perfect fourth tempered only 1 cent lower than an idealized equal temperament interval, and an exact tritone in equal temperament to within a fraction of a single cent from a harmonic.

The simple use of the tritone in equal temperament, measured at less than a cent in difference from the position of the 181st harmonic, is comfortably within 128 tuning which reaches to the 255th harmonic. As the best representative of the harmonic series of all the notes in 12-tone equal temperament, the tuning Stravinsky expected to receive in his performances, Stravinsky nevertheless uses the tritone as a consonance in the opening of the *Rite of Spring*. After an outline of *A minor* in the unaccompanied bassoon solo, the melody at last resolves to *D#* — the tritone — as a comfortable and pleasant consonance. A *D#* interpreted as a precise 180th harmonic is 10 cents flatter at 590 cents than the equal temperament *Eb* at 600 cents.

The interval that first alerted me to the possibility of understanding Stravinsky through a microtonal lens was his consonant use of the tritone. The tritone, the result of bisecting an octave, had been used by other composers besides Stravinsky as a consonance, certainly by jazz musicians who modulate by tritones. Leonard Bernstein's *West Side Story*'s famous Maria melody

has a tritone as its second interval, which is always sung lovingly and without any accent. Tritones, treated as a traditional dissonance, are typically accented. “Maria” is distinctive in its use of a consonant tritone in a song.

Leonard Bernstein’s broadcast of his Harvard Lectures titled *The Unanswered Question* maintained that the piano was representative of the overtone series, with nary a mention of its classic equal temperament (although he did mention “theoretical” microtonal music more than once). Bernstein spoke sparingly about higher overtones, although he did argue for the 19th harmonic (which he confused with the 18th harmonic) as the basis for Western music’s origin for the modern minor third. The minor third is traditionally taught as arriving from an undertone derivation. In contradistinction, Bernstein properly acknowledged that major and minor thirds occur simultaneously in the overtone series, with the minor third described as “sad” precisely because it is so far away from the fundamental when it first appears. The 19th harmonic is only two cents shy of modern equal temperament at 298 cents and is represented well in 12 edo (equal divisions of the octave) at 300 cents, especially when vibrato is involved in playing the notes

The major third of equal temperament is historically claimed as the fifth harmonic tempered 14 cents sharp into a value of 400 cents, to which an orchestra with the stature of the New York Philharmonic tunes. 14 cents is quite a bit of stretching for a harmonic to be tempered, so much so that I question whether we indeed need to look for a different source. As it happens, the 161st harmonic at 397 cents only needs to be tempered sharp three cents. Despite the newness of the number 161, this interval makes much more sense as the true modern source of the major third. (The 5th harmonic is no doubt beautiful and useful for early music, and for producing the 6/5 minor third which was constructed by the utilization of an undertone series.)

The minor sixth is best represented by the 203rd harmonic. Equal temperament’s minor sixth is tempered two cents higher in temperament. The major sixth is best represented by the 215th harmonic, this time tempered two cents lower in temperament.

The perfect fourth in equal temperament is measured at 500 cents. Early music produced the *raison etre* for its perfection as due to its derivation in the undertone series, and as the result of the subtraction of a perfect fifth taken from an octave, leaving a historic perfect fourth at 498 cents. However, the 171st harmonic is only a single cent sharper than equal temperament at 501 cents, not even noticeable to traditional listeners.

The major seventh is best represented by the 121st harmonic at the end of the seventh octave of the overtone series, and equal temperament’s version has tempered it sharp by 3 cents. Fundamentally, there are 5 out of 12 notes of 12-tone equal temperament found as harmonics exclusively in the eighth octave of the overtone series, and they are already a part of contemporary music practice. These are the major third, perfect fourth, major sixth, minor sixth, and the tritone. 128 tuning removes all traces of temperament from contemporary music and is meant as an advancement in music in the spirit of Stravinsky’s emphasis on pitch.

The minor second is best represented by the 17th harmonic in 128 tuning, placing it five cents sharper than equal temperament. (It would be one cent lower than a 271st harmonic from a projected ninth octave of the overtone series, but that entails a projected 256 tuning). My composition *Asteroid Belt* for cello makes exclusive use of the virgin notes of the ninth octave of the overtone series.<sup>14</sup> In 128 tuning the leading tone semitone of *G#–A* has 14 different possible intervals to choose from, as compared to the lowest semitone of *A–Bb*, befitting its role as a leading tone.

The minor seventh is best represented in 128 tuning by the 57th harmonic at 1001 cents. (See a complete list of all 128 pitches in an attachment at the end of this paper.) Equal



temperament tempers the minor seventh found in the overtone series flat by a single cent. The major seventh is best represented by the 121st harmonic which is measured at 1103, only 3 cents tempered down to the 1000 cents of equal temperament.

Lastly, the major second is measured at 205 cents by virtue of the 9th harmonic and

may be notated by a B natural (or an *H* in German). With the whole tone we have it tempered the 5 cents flat.

Table 1 shows Igor Stravinsky’s scale in higher harmonics (24 total notated pitches used in his scores) which I derived through tuning to the 8th octave of the overtone series (128).

**Table 1. Igor Stravinsky’s Scale in Higher Harmonics (24 Total Notated Pitches Used in His Scores)**

Notated Pitch	Cents Value	Harmonic	Interval	Tempered to ET
A (ET)	= 0	1	unison	identical
Bbb	= 13	129	sixteenth tone	+ 13
A#	= 92	135	small semitone	+ 8
Bb (ET)	= 105	17	semitone	- 5
Cb	= 192	143	minor whole tone	+ 8
B (H) (ET)	= 204	9	major 2nd	- 4
B#	= 286	151	small minor third	+14
C (ET)	= 298	19	minor 3rd	+ 2
C# (ET)	= 397	161	major 3rd	+3
Db	= 408	81	Pythagorean ditone	- 8
Cx	= 491	85	major “fourth”	+ 9
D (ET)	= 501	171	“perfect” 4th	- 1
D#	= 590	45	D# tritone	+ 10
Eb (ET)	= 600	181	Eb tritone	less than a cent off
Fb	= 693	191	1/6th comma meantone 5th	+ 7
E (ET)	= 702	3	perfect 5th	+ 2
E#	= 790	101	small minor sixth	+10
F (ET)	= 798	203	minor sixth	+ 2
F# (ET)	= 898	215	major sixth	+ 2
Gb	= 906	27	Gb	- 6
Fx	= 992	227	small minor seventh	+ 8
G (ET)	= 1001	57	minor 7th	- 1
G# (ET)	= 1103	121	major 7th	- 3
Ab	= 1110	243	big major 7th	- 10
Gx	= 1193	255	pre-octave	+ 7

One piece of aural evidence is a miniature bassoon duet by Igor Stravinsky titled *Lied Ohne Name* (1918), published by Boosey & Hawkes (1979). I first played the one-page score in NYC, recording it with my colleague, bassoonist Sara Schoenbeck.<sup>15</sup> It has both the *C#* and the *Db* working tonally as distinctive. (Incidentally, the *C#* used in the performances used the 5th harmonic instead of the 161st harmonic, making for an even warmer performance.)

The evidence continues with a solo recital I gave at the Nicolai Rimsky-Korsakov Home Museum in St. Petersburg in 2012 at the invitation of musicologist Lidia Ader (see Il. 1). During the Sunday Recital, I asked

the full audience if I might be permitted to perform Stravinsky's *Leid Ohne Name* (*Song Without Name*) for them twice, once in conventional tuning, and once in 128 tuning. And with their eager approval, I continued to everyone's evident amazement to demonstrate the "expressive" difference in the music, this time with Russian bassoonist Rezeda Gabdrakhmanova (see photo 1). (I had previously compiled a book of bassoon fingerings in 128 tuning for the bassoon based on an A = 440 and could pass this to other bassoonists for study.) The comparison of the two versions to the Russian concert goers was clear, as was their obvious preference for their collective 128 experience.



Il. 1. St. Petersburg Recital Poster  
[designed by Ciarán Ó Meacáir]



*Photo 1. Bassoonists Johnny Reinhard (the author)  
and Rezeda Gabdrakhmanova  
play Igor Stravinsky's "Lied Ohne Nahme"  
in higher harmonics at Rimsky-Korsakov Home Museum,  
St. Petersburg, Russia  
[photo credit: the author]*

I can indeed imagine all of the great works of Stravinsky being performed in the future within a microtonal dimension. In fact, since writing a paper at Columbia University, *Phenomenology and its Application to Microtonal Music*, I believed all music was “microtonal.” After all, I was in the Ethnomusicology department of the General School of Graduate Studies and I would define microtonal music as if it was a universal, except for 12-tone equal temperament. After 40 years of directing the American Festival of Microtonal Music Inc. in New York City (since 1981), I developed a definition of microtonal music for the new virtual microtonal university that started September 2021 on Zoom. This definition permits me to see Igor Stravinsky as a microtonalist in spirit even as he never produced a piece of obvious microtonality

in his lifetime. And now I can confidently state the following: all music is microtonal music cross-culturally. Twelve-tone equal temperament is, in itself, a microtonal scale, only it enjoys exorbitant attention and hegemonic power, so we focus on the other tuning arrangements.

Of course, I recognize the liberties that a talented modern orchestral musician may take in order to acquire greater expression in the playing of a piece of music, often starting with instrumental tone. However, as with the short Stravinsky bassoon duo *Leid Ohne Name* previously demonstrated, *Firebird* and the *Rite of Spring* would also benefit from losing its tempering, the deliberate out-of-tune-ness inflicted for an earlier historical compromise, for the powerful justness of 128 tuning’s intonation (see Il. 2 and Il. 3, and Table 2).

*Fagotto I.*

Il. 2. “Berceuse” from Igor Stravinsky’s “Firebird” for bassoon

<b>Left Hand</b>	1 bis, 1, 2, 3, 4 ● 10-12 ● 13-14 ● 9 5 ● 19, 20, 20a 6 ● 15, 22 7 ● 21 8 18, 17, 16	<b>Right Hand</b>
------------------	---	-------------------

Il. 3. Bassoon Template



**Table 2. Bassoon Fingerings and Grippings for the Melody of Stravinsky’s “Berceuse”**

FINGERING										
No B-hole			A key rim							
17	13		7							
9	5		18							
<i>Bb</i>	low <i>F</i>		<i>B</i>							
DEVIATIONS IN CENTS										
+5	+8		-8	0	+5	+1	+5	0		
NOTE NAMES										
<i>Bb</i>	<i>Db</i>		<i>Cb</i>	<i>Eb</i>	<i>Bb</i>	<i>D</i>	<i>Bb</i>	<i>Eb</i>		
INTERVALS										
303		216	308		705	406	396	495		
CONTINUING MELODY:										
		3		A key rim						
		6		7						
	No 13	13		18			No 13			
	<i>F</i>	<i>E</i>		<i>B</i>			<i>F</i>			
+5	-2	-7	0	-8	0	+2	-2	-7	0	0
<i>Bb</i>	<i>F</i>	<i>Fb</i>	<i>Eb</i>	<i>Cb</i>	<i>Eb</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>Fb</i>	<i>Eb</i>	<i>Eb</i>
703	109	93	382	382	98	96	105	93	0	

128 tuning allows for the simultaneity of any and all of its pitches, in any combinations, to have the sensibility of being a single chord. The greater counterpoint provided by the added microtonal vocabulary removes the dull identity-less harmonies of conventional equal temperament that Stravinsky found boring and dull. The full Gestalt of an harmonics-rich tuning, on top of the already established brilliance of Stravinsky’s imaginative rhythms and orchestration, further enriches the charms of tonality.

Thanks to Richard Wagner,<sup>16</sup> any other composer to follow in his tradition, certainly someone who sat at the piano to compose, would find each note related to every other note in a unified field theory for harmony

using the tuning system of 12-tone equal temperament.

Finally, it is the power of Slavic and Baltic folk musics that provided the true foundation needed to bring out his musical ideas, although Stravinsky was known to credit his dreams at night for his font of creative ideas. It just so happens that there is a particular Baltic folk music that is rich with higher harmonics. Young Igor Stravinsky likely picked up on the higher harmonic microtonal music of Lithuanian folk music, as he paid attention to these European roots throughout his youth.

According to Lithuanian composer and scholar Vytautas Germanavičius and his recent July 3, 2021 Zoom presentation titled: *Identification of Microtonal Intervalllic*

*Relations in Lithuanian Vocal and Instrumental Folk Music and their Application in Music Composition* (as part of the Salzburg, Austria based Ekmelic Conference held virtually in 2021), folk music in his country may normally reach the 31st harmonic in the polyphonic

popular North Lithuanian Sutartinės (see Table 3). Using a *Melodyne* instrument, Vytautas Germanavičius analyzed numerous Lithuanian music types for their specific harmonic identities, and generously shared his data for this paper.

**Table 3. Number of Harmonics Identified in Recorded Samples of 39 Sutartinės, 34 Monodies, 16 Horns, 7 Panpipes, 3 Kanklės (Stringed Instrument)**

Harmonics:	1	3	5	7	9	11	13	17	19	21	23	25	27	29	31
Sutartinės:	39	2	3	1	1	1	8	4	2	1	1	5		13	1
Monodies:	34	4	2		2	5	2	3	5	6	1	2		7	
Horns:	16	1	4	2			3	1	1	4	1			3	
Panpipes:	7	1	1		1	2	1							1	1
Kanklės:	3	4	2												

The lecture further discussed Lithuanian wooden trumpets that are pre-tuned to higher harmonic proportions. The instruments are rather solid so that children can readily play them, and they are an old part of the Lithuanian culture. The concept, as I understand it is that people learned to sing these same higher harmonic instrument relationships from the pre-tuned wind instruments, only to expand upon them. Germanavičius found higher harmonics were the most common: “In this table you can see the number of overtones with their serial numbers that were detected and calculated when analyzing the vocal and instrumental music samples. I identified the most common 9 overtones Nos. 29, 13, 21, 17, 19, 25, 3, 11, and 5 ( $Bb^+$ ,  $G\#^+$ ,  $-F$ ,  $C\#$ ,  $Eb$ ,  $G\#^+$ ,  $G$ ,  $F^+$ ,  $E$ ) and additionally 5 microtonal overtones Nos. 29, 13, 21, 25, 11 ( $Bb^+$ ,  $G\#^+$ ,  $-F$ ,  $G^+$ ,  $F^+$ ) in vocal music, as well as not so frequently used overtones Nos. 7, 23, and 31 ( $-Bb$ ,  $-G$ ,  $B^+$ ). For instrumental music were

identified 3 microtonal overtones Nos. 29, 21, and 13 ( $Bb^+$ ,  $E^+$ ,  $G\#^+$ ). And for all samples commonly used microtonal overtones are Nos. 29, 21, and 13 ( $Bb^+$ ,  $E^+$ ,  $G\#^+$ ).”<sup>17</sup>

Lithuanian folk song motifs and music ideas posted from Juška’s Anthology correspond to Igor Stravinsky’s melodies in *The Rite of Spring* as identified by prominent contemporary musicologist Richard Taruskin (1996) (see Il. 3).<sup>18</sup>

Lithuanian musicologist Rūta Stanevičiūtė has recently written about microtonal music from a Lithuanian perspective. In the published article *Microtonal Music: From the Baltic to the Adriatic and Beyond the Atlantic* Rūta Stanevičiūtė focuses on the greater question of new pitches, not dissimilar to that of Igor Stravinsky, and also with the power of the Lithuanian folk tradition in harmonics behind them.<sup>19</sup>

I am grateful to have had the opportunity to have been quoted as a feature on just that very question, the future of pitch, in



No. 157

Tu, mi - nu se - se - ré - lé  
 Se se lé gul bu žė le! Kad no - ti  
 var gė varg ti te kek už bau džiau nin kė.

No. 787

Kad aš ė - jau par dva - rė, aš ti - ja - nuj  
 "La bu diė - nė" ma li ju - nas ko - kė.

No. 142

Tė - vu žė - li ma - nu! Sen - gal - vė - li ma - nu!  
 Lejs k ma - nę, tė - ve - li j dva - rė scu žy - ti.

No. 249

O kad aš bu - vai jau - nas ne - ve - dęs,  
 a! a! a! a! vis mer - ge - les my - lė - jau.

No. 271

O kad aš gė - riau, pa - si - ge - riau;  
 j sta - kies ė - dau, pa - svi - rė - jau.

No. 409 (model for leaping grace notes)

Pa - si - sė - jau a - vi - žu - pri - nu te - vu dir - ve - lę;

Introduction to Part I

For.  
 Solo ad lib.

Vėsnijė gadanija ("Les Augures printaniers"), [19]

For.  
 Sketchbook, p. 3

Igra umikanija ("Jeu du rap"), 3 after [27]

Tromba piccola in re  
 Sketchbook, p. 7  
 cf. 1 after [46]

Vėsnijė khorovodė ("Rondes printanières"), [48]

Es clar.  
 Bass clar. (sta.)

Sketchbook, p. 7 (zapėranijė khorovodėnėje [Khorovod incantation])

Il. 3. Lithuanian folk songs from Juška's anthology corresponding with Stravinsky's melodies in "The Rite of Spring" identified by Taruskin [Source: Lithuanian folk songs from Juška's anthology corresponding with... | Download Scientific Diagram (researchgate.net)]

the Stanevičiūtė article published by the Lithuanian Music Centre: "Our ears are expanding in correspondence with our minds and appreciating finer degrees of musical intervals is a natural consequence. Hegemonic 12-tone equal temperament was the opposite direction having reduced our appreciation of intervallic specialness in lieu of uniformity of irrationality."

"Eighth Octave of the Overtone Series Tuning," otherwise known as "128 tuning" for its number of pitches in the scale is ideal for its inclusion of 12-tone equal temperament relationships. As indicated in Robert Craft's innocent question, 128 tuning is exactly the answer to the "radical exploitation" of pitch for which Stravinsky opined.

*ATTACHMENT*

**128 Notes of Eighth Octave Overtone Tuning**

Harmonic	Cents	Name of interval
1	0	unison
129	13	sixteenthtone
65	27	eighthtone
131	40	smaller quartertone
33	53	quartertone
133	66	large quartertone
67	79	small semitone / 3-eighthtones
135	92	minor semitone
17	105	Bb, major semitone
137	118	large semitone
69	130	big semitone
139	143	small three quarters of a tone
35	155	large three quarters of a tone
141	167	diminished whole tone
71	180	small whole tone
143	192	minor whole tone
9	204	B, major whole tone
145	216	large whole tone
73	228	whole plus eighthtone
147	240	5ET diesis
37	251	five quarters of a tone
149	263	diminished minor third
75	275	low minor third
151	286	small minor third
19	298	minor third
153	309	low just minor third (referencing 316)
77	320	high just minor third (referencing 316)
155	331	large minor third
39	342	big minor third
157	354	neutral third
79	365	tiny major third
159	375	eighthtone flat major third
5	386	C#, just major third
161	397	ET major third
81	408	Pythagorean ditone
163	418	large Pythagorean ditone
41	429	Db
165	440	small quartertone sharp major third
83	450	quartertone sharp major third
167	460	tiny fourth
21	471	low fourth
169	481	minor fourth
85	491	major fourth
171	501	ET perfect fourth



43	512	perfect fourth, D
173	522	fourth plus comma
87	532	fourth plus a fifth tone
175	541	fourth plus small quarter tone
11	551	eleventh harmonic
177	561	tiny tritone
89	571	low tritone
179	581	minor tritone
45	590	D#
181	600	Eb, ET tritone
91	609	large tritone, Eb in tonal music
183	619	big tritone
23	628	eighth tone high tritone
185	638	quarter tone and sixteenth flat dominant
93	647	quarter tone flat dominant
187	656	tiny dominant
47	666	small dominant
189	675	eighth tone low dominant
95	684	irregular perfect fifth
191	693	sixth comma flat fifth
3	702	perfect fifth
193	711	poodle fifth
97	720	large fifth
195	729	howling dominant
49	738	sixth tone high dominant
197	746	three quarter tones high perfect fifth
99	755	quarter tone high perfect fifth
199	764	quarter tone and 16th tone high fifth
25	773	quarter tone and eighth tone high fifth
201	781	almost minor sixth
101	790	tiny minor sixth
203	798	ET minor sixth
51	807	minor sixth
205	815	just minor sixth
103	824	large minor sixth
207	832	big minor sixth
13	841	thirteenth harmonic
209	849	quarter tone high minor sixth
105	857	quarter tone plus minor sixth
211	865	almost major sixth
53	874	tiny major sixth
213	882	small major sixth
107	890	just major sixth
215	898	ET major sixth
27	906	major sixth
217	914	sixth tone high major sixth
109	922	eighth tone high major sixth
219	930	eighth tone and 16th tone high major sixth
55	938	large major sixth

221	945	big major sixth
111	953	three quartertone sharp major sixth
223	961	small harmonic seventh
7	969	harmonic seventh
225	977	large harmonic seventh
113	984	tiny minor seventh
227	992	small minor seventh
57	999	G, minor seventh
229	1007	large minor seventh
115	1015	big minor seventh
231	1022	double perfect fourth
29	1030	eighthtone high major seventh
233	1037	eighth- and 16th tone high minor seventh
117	1044	three-eighths flat major seventh
235	1052	quartertone flat minor seventh
59	1059	tiny major seventh
237	1066	diminished major seventh
119	1074	eighthtone flat major seventh
239	1081	small major seventh
15	1088	major seventh
241	1095	large major seventh
121	1103	ET major seventh
243	1110	big major seventh
61	1117	Ab, large minor seventh
245	1124	eighthtone plus major seventh
123	1131	leading tone major seventh
247	1138	sharp leading tone major seventh
31	1145	hyper leading tone major seventh
249	1152	quartertone flat octave
125	1159	three-eighths flat octave
251	1166	eighthtone flat octave
63	1173	small octave
253	1180	comma flat octave
127	1186	dipped octave
255	1193	preoctave



## NOTES



<sup>1</sup> Reinhard J. Bach and Tuning. *Sources and Studies in Music History from Antiquity to the Present*. Vol. 47. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2016. 297 p.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Henahan D. "Did Ives Fiddle with the Truth?" *The New York Times*, February 27, 1996.

<sup>4</sup> See more: Johnny Reinhard. *The Ives Universe*. Academia.org, Lambert Press, 2004. 128 p.

<sup>5</sup> Craft R. "Some Musical Questions" from

Memories and Commentaries, Doubleday & Co., Garden City, (1959) 2009, pp. 115–116.

<sup>6</sup> Schopenhauer A. *The World as Will and Representation*, translated from the German by E.F.J. Payne, in 2 Volumes. Dover Publications, New York, 1966. 694/1246 p.

<sup>7</sup> Partch H. *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots and its Fulfillments*. A DaCapo Paperback, Second Edition, New York (1949) 1974. 544 p.



<sup>8</sup> Craft R. “Some Musical Questions” from *Memories and Commentaries*, Doubleday & Co., Garden City, (1959) 2009. 154 p.

<sup>9</sup> Adrian Willaert (1490–1562) was the prominent Flemish composer who was part of a dynasty of Dutch speakers in the Mediterranean, and who was preceded by Dunstable, Binchois, Dufay, and Tinctoris. Their revolution in tuning was through meantone tuning, which followed the Pythagorean tuning of spiraled fifths from the Middle Ages. The obvious exception was for fretted and strummed instruments such as the lute. Willaert is credited with a single composition that is said to have been designed for equal temperament. [Historical Temperaments, Intonation & Singing (davidfriddle.com)] Adrian Willaert confounded supporters of Pythagorean and Just intonation with his four-voice piece ‘Quid non ebrietas,’ written in 1519. Willaert intentionally wrote it so that performers would constantly run into musical commas, each setting the singers slightly off course. When sung in Pythagorean tuning, the melody concludes with a disastrous leap, slightly larger than a pure octave. Just Intonation produces a final octave leap too narrow. He designed the music to fail with either system; rather, he espoused a radical new tuning – what we today call equal temperament.

<sup>10</sup> See more: Denzil Wraight. *Zarlino’s 24-Note Harpsichord Built by Domenico da Pesaro, 1548*. URL: <https://denzilwraight.com/24note.htm> (access date: 11/12/2021).

<sup>11</sup> The scales of the two instruments are identical, comprising thirty-six physical keys that are organized into two keyboards, each with three rows of keys. The Venetian organ builder Vincenzo Colombo built these instruments on Vicentino’s commission. No historic specimen survives, but thanks in part to diagrams and descriptions that Vicentino published in *L’antica musica* and in another document, *Descrizione dell’Arciorgano* (1561), modern reconstructions have been possible. See more: [Microtonal Keyboard Instruments in Early Modern Europe | Sound & Science: Digital Histories](#).

URL: <https://soundandscience.de/contributor-essays/microtonal-keyboard-instruments-early-modern-europe> (access date: 13/12/2021).

<sup>12</sup> Helmholtz H., von. *On the Sensation of Tone*. Trans. by Ellis A. Dover Publications, Mineola, NY, 2013. 608 p.

<sup>13</sup> The italics for the word “tuning” in the quote belong to either Stravinsky or the publisher. They are not mine.

<sup>14</sup> *Asteroid Belt* was premiered by cellist Dave Eggar on September 5, 2021 on opening day of Microtonal University over Zoom.

<sup>15</sup> It has since been released as a video on the AFMM channel on YouTube. See more: Igor Stravinsky. *Lied Ohne Name*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=29LyoE77IyE> (access date: 09/12/2021).

<sup>16</sup> “Wagner may have been Stravinsky’s *bête noire* but, like all great artists who came after Wagner, Stravinsky benefitted from Wagner’s model, even if he rejected his aesthetic.” See: Broening J. *A Violent Luxury: Robert Craft and Igor Stravinsky*. *The New English Review*. March 2018. URL: <https://www.newenglishreview.org/articles/a-violent-luxury-robert-craft-and-igor-stravinsky/> (access date: 11/25/2021).

<sup>17</sup> Only a few days after the Lithuanian harmonics lecture, composer scholar Ben Lunn in Scotland sent me two YouTube videos, which serve as great ambassadors to the rich treasure of higher harmonic folk music. My thanks to Ben Lunn for providing these links: <https://www.youtube.com/watch?v=JXPZYU-xzU> (wooden trumpets) and <https://www.youtube.com/watch?v=zeEnhlRteiA> (a cappella voices).

<sup>18</sup> See source: [https://www.researchgate.net/figure/Lithuanian-folk-songs-from-Juskas-anthology-corresponding-with-Stravinskys-melodies-in\\_fig2\\_321821601](https://www.researchgate.net/figure/Lithuanian-folk-songs-from-Juskas-anthology-corresponding-with-Stravinskys-melodies-in_fig2_321821601) (access date: 11/30/2021).

<sup>19</sup> Stanevičiūte R. *Microtonal Music: From the Baltic to the Adriatic and beyond the Atlantic*. *Lithuanian Music Centre*. URL: <https://www.mic.lt/en/discourses/lithuanian-music-link/no-23-january-december-2020/ruta-staneviciute-microtonal-music-from-baltic-to-adriatic-and-beyond/> (access date: 12/22/2021).

## SOURCES

1. Berger A. Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone. New York: Norton, 1972, pp. 123–154.
2. Craft R. “The Rite of Spring”: Genesis of a Masterpiece. *Perspectives of New Music*. 1966;(5)1:20-36.

3. Craft R. "Some Musical Questions" from *Memories and Commentaries*. Garden City: Doubleday & Co., (1959) 2009, pp. 115–116.
4. Craft R., ed. *Stravinsky: Selected Correspondence*, vols. 1, 2, and 3. New York: Knopf, 1982, 1984, and 1986.
5. Germanavičius V. Identification of Microtonal Intervallic Relations in Lithuanian Vocal and Instrumental Folk Music and their Application in Music Composition. Forthcoming publication by Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius: *Lithuanian Musicology*, 2021, No. 22.
6. Reinhard J. *Eighth Octave of the Overtone Series Tuning*. Available from the American Festival of Microtonal Music, 2011. NYC. 27 p.
7. Schoenberg A. *Theory of Harmony*. University of California Press, (1978) 1983, 464 p.
8. Stravinsky I., Craft R. *Conversations with Stravinsky*. Berkeley: University of California Press, 1980. 140 p.
9. Stravinsky I., Craft R. *Memories and Commentaries*. Berkeley: University of California Press, 1981. 183 p.
10. Stravinsky I., Craft R. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, 1981. 168 p.
11. Stravinsky I., Craft R. *Dialogues*. Berkeley: University of California Press, 1983.
12. Stravinsky V., Craft R. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster, 1978. 688 p.
13. Taruskin R. Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*. *Journal of the American Musicological Society*. 1980;(33)3:501.
14. Taruskin R. Chernomor to Kastchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle.' *Journal of the American Musicological Society*. 1985;(38)1:72.
15. Taruskin R. Stravinsky's 'Rejoicing Discovery' and What it Meant: Some Observations on His Russian Text-Setting. *Stravinsky Retrospectives*, ed. by Haimo E., Johnson P. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, pp. 162–199.
16. Toorn P.C., van den. Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music. *Perspectives of New Music* 1975;(14)1:104; 1977;(15)2:58.

---

*Information about the author:*

**Johnny Reinhard**, composer, microtonal music specialist,  
Master of Music Degree (MM), Manhattan School of Music;  
Founder and artistic director of the American Festival of Microtonal Music (1981),  
and Microtonal University (2021)  
(New York, United States of America)

---

*Информация об авторе:*

**Дж. Райнхард**, композитор, специалист по микротоновой музыке,  
магистр музыки, Манхэттенская школа музыки;  
основатель и художественный руководитель  
Американского фестиваля микротоновой музыки (1981 г.)  
и Микротонового университета (2021 г.)  
(Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки)

---

The article was submitted 01/31/2022; approved after reviewing 02/07/2022;  
accepted for publication 02/10/2022.

Статья поступила в редакцию 31.01.2022; одобрена после рецензирования 07.02.2022;  
принята к публикации 10.02.2022.

---



DOI: 10.33779/2658-4824.2022.1.059-066

Interview

Интервью

## An Interview with Austrian Bass-Baritone Rupert Bergmann

## Интервью с австрийским басом-баритоном Рупертом Бергманом

ANTON A. ROVNER

АНТОН АРКАДЬЕВИЧ РОВНЕР

*Moscow State P.I. Tchaikovsky  
Conservatory,  
Moscow, Russia,  
antonrovner@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского,  
г. Москва, Россия,  
antonrovner@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

*Abstract.* The editorial board of the journal ICONI is happy to present to our readers an interview with Austrian bass-baritone Rupert Bergmann, a talented, artistic musician, brilliant performer of the classical vocal repertoire, an ardent enthusiast of contemporary vocal music, and a participant of many contemporary music concerts and festivals. Rupert Bergmann was born in 1956 in Graz, studied at the Graz Music Academy, then moved to Vienna, where he has lived ever since. He has performed in many concert and opera venues in Austria and in other countries of the world, where he has sung premieres of works by composers from many countries. He has frequently instigated composers to write mini-mono-operas for solo bass-baritone and small chamber ensemble on Biblical plots, or on comic librettos, from Aristophanes' plays to those by contemporary playwrights. This interview was taken from the musician in July 2021 at the festival Two Days and Two Nights of New Music, where he sang premieres of two new mini-mono-operas.

*Аннотация.* Редакция журнала «ИКОНИ» рада представить нашим читателям интервью с австрийским басом-баритоном Рупертом Бергманом, ярким артистичным музыкантом, блистательным исполнителем классического вокального репертуара и рьяным энтузиастом современной вокальной музыки, участником многих концертов и фестивалей современной музыки. Руперт Бергман родился в 1956 году в городе Грац, обучался в Музыкальной академии Граца, затем переехал в Вену, где с тех пор и проживает. Он выступал во многих концертных и оперных залах Австрии и других стран мира, пел премьеры сочинений многих композиторов из разных стран. Часто инициировал композиторов на сочинение для него мини-моно-опер для баса-баритона и небольших камерных ансамблей на библейские сюжеты либо на комические либретто от пьес Аристофана до современных авторов. Интервью было взято у музыканта в июле 2021 года на фестивале «Два дня и две ночи новой музыки», где он выступал с премьерами двух новых мини-моно-опер.

*Keywords:*

Austria, bass-baritone, vocal music, opera, contemporary vocal music, festival of contemporary music, mini-mono-opera

*Ключевые слова:*

Австрия, бас-баритон, вокальная музыка, опера, современная вокальная музыка, фестиваль современной музыки, мини-моно-опера

*For citation:*

Rovner A.A. An Interview with Austrian Bass-Baritone Rupert Bergmann. ICONI. 2022;(1):59–66. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.059-066>

*Для цитирования:*

Ровнер А.А. Интервью с австрийским басом-баритоном Рупертом Бергманом // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 59–66. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.059-066>

**Anton Rovner:** *Mr. Bergmann, could you tell us when did you start your musical activities, and where did you study?*

**Rupert Bergmann:** I was born in 1965 in Graz, Austria. I grew up partly in Munich, because my father worked there as a scientist, but when I was ten years old my family moved back to Graz, where I studied at the Graz Gymnasium. When I was a child, my parents wanted all their children to receive a musical education and to learn to play musical instruments. I started by studying the recorder and the flute, and then changed to the cello. I also studied piano when I was in high school. When I turned eighteen, I somehow started being interested in singing. Before that I only sang from time to time in a church as a cantor soloist. Then, in 1985 I decided to take the entrance exam to study at the Graz Music Academy (now KUG — University of Music and Performing Arts). I was accepted and studied there for seven years with opera singing as my major subject. I was very happy, because I had the opportunity of singing many of the works from the standard opera repertoire, such as the three Mozart operas written on Da Ponte's librettos — the Count in *La Nozze de Figaro*, Don Giovanni in *Don Giovanni* and Guglielmo in *Così fan Tutti*, as well as Kaspar in Weber's *Der Freischütz*. I graduated from the academy in 1992, receiving a degree of Master of Art. Then time arrived for me to move away from Graz, because it holds true that the place where you study is never good for making a career, and this took a couple of years. So

I decided to go to Vienna, and there at the time there were musical activities taking place — not only the big opera houses, but also small opera companies which focused on contemporary music, over a hundred of them, performing in strange, not well-known venues. This was my entrance to the musical scene in Vienna in 1995 — to this “off opera scene” there. I performed a considerable amount of operas there, including the title role in Alban Berg's *Wozzeck*, Leonard Bernstein's *Candide*, *The Second Mrs. Kong* and *Last Supper* by Harrison Birtwistle, *Mahagonny* by Bertold Brecht and Kurt Weill and *The Rape of Lucretia* by Benjamin Britten. Apart from that, I participated in numerous world premieres of operas by the many composers who lived in Vienna at the time, such as Wolfram Wagner, Kurt Schwertzig and Bernhard Lang, to indicate a few names. There was one opera project in which from seven to nine composers were asked to write short operas, which were then performed in a row. From this idea I developed my own subsequent mini-mono-opera projects which I initiated in various other venues, including the festival of contemporary music *Two Days and Two Nights of New Music* in Odessa.

**Anton Rovner:** *You have participated a number of times at the contemporary music festival “Two Days and Two Nights of New Music” in Odessa and have sung a whole set of short operas for one singer and small chamber ensemble which last about 20-30 minutes, nevertheless, are saturated with a sufficient emotional and theatrical content*



*Photo 1. Rupert Bergmann performing in Werner Schulze's  
mini-mono-opera "Trygaios"  
(Odessa, July 2021)  
[photo credit: Rupert Bergmann]*

*to be compared to large-scale operas in their breadth. Could you tell us about your affiliation with this festival and about what compositions you have performed there?*

**Rupert Bergmann:** My connection with this festival started also with the little "off-opera" group ARBOS Musictheater in Austria with which I had been affiliated and which brought me to Odessa in 1997, to perform at the festival the third time it was held. We performed *Das Konzert des Vögel* by a group of four composers from the Austrian province of Carinthia. This marked the beginning of my connection with this festival, and this is when I made the acquaintance of Karmella Tsepikolenko, the festival's director, who is herself a prominent composer in Ukraine. I found the festival to be of exceptionally

high quality and wished to continue my connection with it. I was intrigued by Odessa not only for artistic reasons, but also for biographical reasons. My father, whom I mentioned before, who was a scientist, started connections with Eastern countries in the 1970s, and we as a family sometimes travelled with him to such countries as Hungary and Bulgaria, and so we were somewhat acquainted with the situation of Eastern Europe beyond the Iron Curtain before that particular decade. So coming to Eastern Europe was something which was not new to me, and I had the wish of continuing the relations with this part of the world. In 2000 I asked Karmella Tsepikolenko to compose a few songs for me which I could perform in a project in Austria, which she

did, I performed them a number of times there. In 2006 I established contact again with Karmella and offered to participate in her festival, so she invited me again to perform at the festival in 2007. At that time, it was still held not in the Philharmonic Society Hall, where it has been held later, but in a large hall for popular music on Richelieu Street, before it was rebuilt as a shopping center. There are a number of Ukrainian composers, including Mikhaylo Shved, who composed works for me to sing. So around that time the idea of composing mini-mono-operas was formed. After the festival I offered Karmella to compose an opera or a work in the genre of musical theater for me to sing.

**Anton Rovner:** *Was it the opera “Heute Abend Boris Godunow” (“Tonight Boris Godunov”) which you performed at the festival in April 2019 in such an impressive theatrical manner? Could you tell us about your participation in the creation and subsequent performance of this opera?*

**Rupert Bergmann:** Yes, it was particularly this work that she composed. At that time, we were looking around for a libretto for the opera Karmella could write for me. I was looking for something with biographical connotations for me. Finally, we found a very funny story about a singer who is sitting in his dressing room in an opera theater waiting for his entrance on stage in a production of Mussorgsky’s *Boris Godunov*. The idea of the story is that he is waiting to go on stage, but as the time for him to come out arrives, he discovers that his voice is gone, and he starts to cough. He tries to recover his voice, but is unsuccessful in doing so. So he decides to try out the part of a different character from the opera. This results in a very grotesque situation, since it would never happen in real life that a singer would decide the last minute to sing the part of a different character. He tries out the part of Shuysky, but then changes his mind and find Shuysky’s role to be bad, since he, the singer, wishes to be the big star in the performance, while this particular protagonist of the opera is a bad character. Musing on what other character

of *Boris Godunov* he could sing, he decides next to sing the role of the fool, since this protagonist is always appreciated by the audiences. So he puts on the costume of the fool, but in the last minute he decides that he does not wish to make a fool of himself, nor does he wish to have the stage director fool him. At the end of the story he decides not to sing in the opera production at all that particular night and to go home and enjoy a quiet evening with a roasted chicken in front of the TV. The libretto was written by an Austrian stage director Kristine Tornquist, who actually also has directed for a long time an opera company in Vienna, with which I have also sung in a couple of productions. My idea was to combine the opera composed by Karmella with other works which also reflect somehow those roles which I never played on stage. I have never sung the part of Boris in *Boris Godunov*, which I probably could have done; I have never sung the part of Bluebeard in Bartok’s opera *Bluebeard’s Castle*; nor have I ever sung the part of Papageno in Mozart’s opera *The Magic Flute*. So new theatrical manifestations of these three particular characters became the theme of new operas presented during an entire night. Two more operas were written for me, one by Hungarian composer Samuel Gryllus about a very strange, inner-reflecting contemplation of Bluebeard from Bartok’s *Bluebeards Castle*, and another one by well-known Austrian composer Johanna Doderer, who wrote a paraphrase of the character of Papageno for me. I successfully presented these three operatic works together in 2011 in Vienna in a run of 4 performances at the Wiener Kammeroper in a co-production with the Theater an der Wien — historic opera house of Vienna where *Fidelio* and *Fledermaus* had their world premieres. I was happy that Karmella could come to Vienna to attend this production, and the other two composers were also present at the performances. Unfortunately, it has not been possible since that night to perform the entire project of these three particular operas together anywhere else again.



*Photo 2. Rupert Bergmann as Tevye in the Jerry Bock's musical "Fiddler on the Roof", Mörbisch Festival, Austria, 2014  
[photo credit: Rupert Bergmann]*

The performance of these three works was very demanding in terms of the technical and the musical challenges, even though the entire performance took up only one hour. I performed Karmella's opera a few times after that, including in Odessa at the festival *Two Days and Two Nights of New Music* in April 2019, which you saw. The instrumental part was performed by the Senza Sforzando chamber ensemble, conducted by Oleksandr Perepelytsia Jr. I have even performed it once at the Lviv Opera House in Lviv, Ukraine, and I remember the particularly lively and exciting performance in Donetsk in 2013. So the circumstances have developed that I started coming to this festival every other

year to perform — in 2012, 2014, 2016, 2018, 2019, and now in 2021. I think it makes absolute sense for me to skip one year, since it takes time to prepare adequately for a performance of contemporary music. I am also given financial support by the Austrian Cultural Forum in Kiev, but they would not agree to fund me every year.

**Anton Rovner:** *Besides classical opera and contemporary music, what other types of vocal music have you performed? Are you interested at all in the genres of operetta or the musical?*

**Rupert Bergmann:** I have been quite involved in singing in operettas. Apart from classical opera and contemporary music, it

has been my main focus as a singer. During the time I established connections with the festival in Odessa in the late 1990s, I was quite busy with performances of operettas, of which I have sung a considerable amount. I have sung in Johann Strauss' *Die Fledermaus* a number of times, including productions in Vienna, in Tokyo, in Santiago, Chile, and a number of other cities. I have performed in Cark Millöcker's *The Beggar Student*, Franz Lehar's *The Gypsy Baron*, as well as a number of lesser-known operettas by Lehar, such as, for instance, *Frasquita* and *Giuditta* — there are CD's available of some of the productions in which I have participated. I also sung Jerry Bock's *Fiddler on the Roof* in three different productions.

**Anton Rovner:** *Your performances of contemporary operas are very theatrical in their nature. Have you had any experience in performing in dramatic theater, besides opera? Or is your theatrical approach simply part of the art and craft of being an opera singer?*

**Rupert Bergmann:** One important point is that I had a very good music teacher at the Music Academy in Graz. He continued the East German theatrical traditions, and he really taught his students the technique of singing opera and the theatrical effects inherent to them. In addition, from the very beginning of my singing activities, I was very interested in the process of telling a story, and not limiting myself merely to producing nice vocal sounds. There have been a few occasions where I brought in the narrative, theatrical element into my performances, even at the expense of the good sound — and I have been criticized for this. Sometimes, it simply becomes impossible to focus solely on refined *bel canto* vocal sound for technical reasons — because the singer is tensely conveying the message of his or her role, or, otherwise, if he or she becomes irritated by the lighting on stage, or for countless other reasons. I have always found it more interesting in presenting my role as a singer on stage in all of its combined aspects — the musical,

the narrative and the theatrical. This is why I allow myself to do more acting on stage than, maybe, I ought to, at times.

**Anton Rovner:** *I think that this is a very justified approach for singers to convey the message of the text in the music they are singing. In an opera, just as in a song cycle, the subject matter is just as important as the music set to it.*

**Rupert Bergmann:** I must also add, that if I come to a country where people understand neither German, nor English — the two languages I sing most often in — I think it should be very important to find the theatrical means to convey the subject matter to the audience in a way that transcends the words to which the music is set, so that the audience would understand the semantic message of the musical composition even without understanding the words.

**Anton Rovner:** *Do you have any stylistic preferences for the contemporary operatic compositions written for you to sing? Do you prefer a more avant-garde style, a more traditional, romantic style, or something in between? Have you performed any of the vocal compositions by Schoenberg, Berg, Boulez or Ligeti?*

**Rupert Bergmann:** When I examine a musical composition which I am considering performing, I am more interested in what this work has to tell, than what particular style it is written in. It is possible to make a great performance both theatrically and musically, for example, with such an opera as Alban Berg's *Wozzeck*, in which I have performed once, or with Bernstein's *Candide*, which is a tonal work, since both of them are substantive compositions endowed with both the philosophical messages of their plotlines and the profound expressivity of their musical means. So I do not have any real preferences in terms of the style of the music I perform in. If I speak more from the singer's perspective, tonal music is simply easier to perform, because you can direct it from the ear, and you do not need to have so much contact with the conductor in order to sound it out. In atonal music it



*Photo 3. Rupert Bergmann at the festival  
of contemporary music  
"Two Days and Two Nights of New Music". Odessa, 2021  
[photo credit: Rupert Bergmann]*

frequently becomes the case that it is not possible to grasp it by ear, you have to count the time to perform the rhythms right, and it can be very distracting and difficult to perform. But still, an atonal work can be a great musical composition, endowed with musical substance, expression and theatrical qualities. So it is not appropriate for me to answer this question directly.

**Anton Rovner:** *This is probably the best answer to such a question. Finally, I would like to ask you; do you have any plans for the near future in terms of performances.*

**Rupert Bergmann:** For a couple of years I have decided to have less performances in terms of quantity. I am not so happy with the present-day development of theater and particularly music theater, at least in the West, because it has become too ideological in its approach. Presently I am working on

a number of my own concert projects, as well as singing church music, which I do a considerable amount of. I am working on continuing singing the opera *Trygaios* composed by my Austrian composer and friend Werner Schulze, which is a setting to music of Aristophanes' play *Eirene*. I plan to perform it in September at the very fancy castle Schloss Weitra in the North of Austria. I still work with the theater with which I came to perform in the festival in Odessa in 1997, the ARBOS Musictheater. My next performance with them will be next Sunday, and I will perform a work titled *Die Störung* [«Помеха»] by Russian composer Alexander Radvilovich from St. Petersburg, set to the text of a mini-play by Russian avant-garde poet Daniil Kharmis. This is a project which involves mimetic motions made by actors, some of whom are actually deaf and we

will sing it in the original Russian. I have many projects for next year partly because many of them have been postponed as the result of the COVID-19 pandemic. I will do a project in Hannover with a large assortment of composition, from Haydn to contemporary composers at a Jewish concert venue. I wish to come to the festival in two years from now, in 2023, and I am thinking of what compositions I would like to perform. I would certainly like to present once again a combination of two mini-operas, one them serious, based on Biblical themes, and the other one a comedy. I think that this is a most satisfying combination of oppositely contrasting genres.

**Anton Rovner:** *As I understand, you are also active in singing church music. Could you tell us about this?*

**Rupert Bergmann:** Yes, I also sing church music regularly. My parish is located in the southern part of Vienna. It is a Franciscan Pilgrimage Catholic church, and I am their regular lector and cantor singing the solo lines in the psalms that we sing from the Psalm Book as a regular part of the liturgy. Sometimes I also work as an organist there, either accompanying my own singing, or accompanying the parishioners for the mass. Since I am closely connected with the church, I am very interested in asking composers to write mini-operas on Biblical texts. For example, two years ago in the festival in Odessa I sang an opera by Bulgarian-Austrian composer Tzveta-Dimitrova Moses, in which I dressed myself in a costume resembling Moses and held a staff, for this piece I also was the librettist and wrote a monologue after the Book of Exodus.

---

*Information about the author:*

**Anton A. Rovner**, Ph.D. (Arts), faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory; Associated Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Culturology, Moscow University for the Humanities (Moscow, Russia).

---

*Информация об авторе:*

**А.А. Ровнер**, Ph.D., преподаватель кафедры междисциплинарной специализации по музыковедению, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского; доцент кафедры философии, социологии и культурологии, Московский гуманитарный университет (125009, Moscow, Russia).

---

The article was submitted 10/18/2021; approved after reviewing 11/12/2021; accepted for publication 01/10/2022.

Статья поступила в редакцию 18.10.2021; одобрена после рецензирования 12.11.2021; принята к публикации 10.01.2022.

---



DOI: 10.33779/2658-4824.2022.1.067-078

Review Article

Обзорная статья

## From the Dedillo to the Plectrodedo: How an Unusual Technique Became the Stepping Stone of a Modern Revolutionary Guitar School

## От дедилло до плектродедо: как необычная техника стала трамплином для современной революционной гитарной школы

ANGEL BLANCO

*École de Musique Alain Caron,  
Rivière-de-Loup, Canada,  
info@angelblanco.rocks,  
<https://orcid.org/0000-0002-3566-5622>*

АНХЕЛЬ БЛАНКО

*Музыкальная школа Алена Карона,  
г. Ривьер-де-Лу, Канада,  
info@angelblanco.rocks,  
<https://orcid.org/0000-0002-3566-5622>*

*Abstract.* In this short essay the history of a very little understood classical guitar performance technique is analyzed in an accessible but rigorous way. This essay explores various sources from the first books on the vihuela of the European Renaissance, where the technique was known as the dedillo, passing through the well-known classics of Romanticism such as Dionisio Aguado's until reaching the revolutionary 20th century with the relevant case of William Foden, to the present day with the innovation of Carlos Reyes and his plectrodedo school.

*Keywords:*

plectrodedo, classical guitar, guitar performance, dedillo, vihuela technique, Sonido 13

*Аннотация.* В этом коротком эссе история малоизученной техники игры на классической гитаре подвергается строгому анализу, хотя и осуществлённому самыми доступными средствами. Данное эссе исследует различные источники, начиная от первых книг о виуэле европейского Возрождения, где эта техника была известна как дедилло через знаменитых классиков романтизма, таких как Дионисио Агуадо, вплоть до революционного XX века с актуальным примером Уильяма Фодена и до наших дней с инновационным подходом Карлоса Рейеса и его школы плектродедо.

*Ключевые слова:*

plectrodedo, классическая гитара, игра на гитаре, дедилло, техника игры на виуэле, Sonido 13

*For citation:*

Blanco A. From the Dedillo to the Plectrodedo: How an Unusual Technique Became the Stepping Stone of a Modern Revolutionary Guitar School. ICONI. 2022;(1):67–78.  
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.067-078>

*Для цитирования:*

Бланко А. От дедилло до плектродедо: как необычная техника стала трамплином для современной революционной гитарной школы // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 67–78. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.067-078>

*...for Carlos Reyes, father of the plectrodedo.*

**P**ractically all the musical institutions in the world where the “classical guitar” is taught base their pedagogical doctrine on a guitar method from the 1950s named *Escuela Razonada de la Guitarra* (Spanish for: Reasoned School of Guitar) created by Spanish guitarist Emilio Pujol. From the time of the publication of that method on, countless books, pamphlets, articles and manuals have been published over time, citing as an example the remarkable methods of Scott Tennant, Abel Carlevaro and many more. Almost all students and teachers of this instrument are said to be “followers of the Tarrega School” after the teacher of Emilio Pujol; remarkable guitarist and composer Francisco Tarrega. [1; 2]

These excellent books contain very similar paradigms for playing the instrument and start from the well-established fact that the student should maintain as comfortable a position as possible, seated and with the guitar between his two legs. A foot-stool or some other prosthetic accessory is used to slightly raise the fretboard area of the guitar diagonally and the guitar is played in a plucked manner with the fingers of the attacking hand labelled as: *p* (thumb), *i* (index), *m* (middle), *a* (ring) and *c* (little); opposing the fingers of the fretboard hand — which serves to press the strings on different frets to produce pitches — labelling them as: *s* (thumb support), *1* (index), *2* (middle), *3* (ring), *4* (little or pinky). [3; 4]

Some of the guitar methods before and after Pujol’s monumental work make brief references to an extended technique — that is, those auxiliary techniques that are not part of the canon of conventional technique — called *dedillo*. The technique per se consists of making a pendular movement with any of the five fingers of the attack hand (this hand is, therefore, the one that strikes the strings when plucking), but in Renaissance era it was performed only with the index finger of the plucking hand — *i* — and was initially used to perform scalar passages or figures that required, due to their rhythmic nature, a certain rapid action in their execution. By the 20th century, the *dedillo* had reappeared in functions to make a kind of “sweep” in the chords, similar to another technique called *rasgueado*, related to the *strumming* of the Saxon — or steel-string acoustic — guitar. [5]

At the risk of falling into historical oversimplifications, I will proceed to mention the evolutionary processes of the guitar in very broad sense in this very brief essay as follows:

- 16th Century C.E.: Gestation period;
- 1st Age. The Baroque Guitar;
- 2nd Age. The Romantic Guitar;
- 3rd Age. The Spanish Guitar;
- 4th Age. Modernism.

Let’s describe these periods.

**16th Century C.E.: Gestation period.**  
 The golden age of the vihuela, the direct



ancestor of the guitar. Institutional protection by the Spanish monarch Charles I, at the time the emperor of the Holy Roman Empire — as Charles V — and of immense popularity among the then considered luminaries of fame who were the so-called *Conquistadores*. Publication of the methods *El Maestro* by Luis de Milán and *El Delfín* by Luys de Narváez, who dedicates to the aforementioned monarch his very famous piece *Canción del Emperador*. [6]

**1st Age. The Baroque Guitar.** In 1596 the first known guitar method was published by Juan Carles Amat [7; 8], and by the 17th century the Spanish composer Gaspar Sanz — a student of Giovanni Granata — had ensured the pinnacle of the instrument. [9]

**2nd Age. The Romantic Guitar.** In vogue by exalted guitarist composers such as Carcassi, Berlioz, Paganini, Sor, Mertz, Giuliani and Carl Maria von Weber. Composition of hundreds of works from simple studies to large-scale works such as Sonatas, Elegies, Overtures and Concertos. Some years after Paganini's death, Dionisio Aguado's remarkable method was written, the first to include — albeit briefly — the use of the little finger — *c* — in the playing hand. [10] Simultaneously, the seven-string guitar is developed in Russia, Brazil and Mexico. [11]

**3rd Age. The Spanish Guitar.** Emergence of the modern Spanish or classical guitar — also called *Guitarra de Torres* after the luthier Antonio de Torres, — with Francisco Tárrega as its pioneer, who instigated an authentic renaissance of the instrument with his pupil Emilio Pujol as his assistant. The instrument reaches unprecedented levels of popularity thanks to the enormous diffusion made by the phonograph, the radio and concerts of the Spanish performer Andrés Segovia. [12]

Diverse composers such as Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Joaquín Rodrigo, Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel de Falla, Darius Milhaud and Alexandre Tansman wrote for the instrument, while in South America a major contribution to

the guitar repertoire occurs with the works of notable guitarists/composers, such as Agustín Barrios, Heitor Villa-Lobos, Julio Sagregas and Domingo Prat (the latter with his remarkable method that takes up the advance made by Aguado, completely incorporating the use of the *c* finger to the technical canon). [13; 14]

The guitar also experiences the arrival of microtonal or “alternative tuning” composers who write for specially-designed guitars, such as American composer Harry Partch, Alois Haba from Czechoslovakia and the Mexicans Augusto Novaro (creator of the *Natural System of Music* theory), Julián Carrillo (creator of the *Sonido 13* theory) and his student Rafael Adame, who in addition to creating microintervalic works has, to his credit, the composition of many guitar works such as the first concerto for seven-string guitar and orchestra (called “*séptima*”) of the 20th century in 1930. [15; 16; 17; 18; 19]

**4th Age. Modernism.** With the great musical-aesthetic shake-up of the *avant-garde* proclaimed at the beginning of the 20th century, but unleashed at the end of World War II with the free access of the civilian population to certain electronic technologies previously reserved for the military, musical figures began to emerge whose discourse included the incessant search for new timbres and musical forms. This allowed the gradual return of the *dedillo*, while a new generation of great concert guitarists such as John Williams, Alirio Díaz and Julian Bream continued the work of popularizing the instrument with extensive tours and recordings. For its part, the electric guitar (a flagship instrument of jazz and rock music) stands out in art music with works by Karlheinz Stockhausen, César Bolaños, Morton Feldman, Blas Galindo, Steve Reich, Tristan Murail and others, taking a parallel path — and still rarely shared — with the Spanish guitar. [20; 21; 22]

Composers such as Benjamin Britten, Toru Takemitsu, Juan Blanco, Manuel Enriquez,

Elliott Carter, Peter Maxwell Davies, Luciano Berio, Hans Werner Henze and many others wrote works for the modern Spanish guitar; however, we find one of the most revolutionary figures in the composition of guitar works with the Cuban composer Leo Brouwer with his key works *Canticum* and the portentous *La Espiral Eterna* from 1970. [23; 24]

### Dedillo in the Renaissance

In the late 15th century, at the dawn of the Spanish and Portuguese empires, an ancient instrument of the viola family called the *vihuela* became popular among the noble class. After eight centuries of Islamic rule in the Iberian Peninsula, the fervor of the *Reconquista* culminated in 1492 with the Capitulation of Granada, when the Muslim emir Boabdil surrendered the castle of the Alhambra to the Catholic monarchs, generated all kinds of structural changes in society. The monarchs implemented the Holy Inquisition (making demands for forced conversion to Christianity of Jews and Muslims under penalty of exile, or execution by means of the *auto da fe*), funded enterprises to explore the *Mare Tenebrarum* (the Atlantic Ocean) — achieving the so-called “*Discovery of the Americas*” — and supported the rise of the *vihuela*, while encouraging their subjects to reject the instruments of the Arabs so in vogue until that time, such as the oud and its Western cousin, the lute. [25; 26]

The *vihuela* was a six (and sometimes seven) double-stringed instrument, and there were two types:

- *vihuela de mano* — very similar to the modern Spanish guitar;
- *vihuela de arco* — similar to the *viola da gamba*.

The *vihuela de mano* was very popular among the conquistadors. Famous sagas such as that of Bernal Díaz del Castillo mention a conquistador & *vihuela* player, identified only as Ortiz, who worked closely with conquistador Hernán Cortés and his

insurrectionist indigenous allies for the collapse of the *Excan Tlahtoloyan* (the Aztec Empire) which, being a major civilization that rigorously observed music and dance education in special schools called *Cuicacalli*, they adapted to the European musical tradition rather quickly. [27; 28]

It was around 1536 when the first *vihuela de mano* method, called *El Maestro* by the Iberian composer Luis de Milán, saw the light of day. The way to play the instrument according to this method and others that followed, such as *El Delfín* by Luys de Narváez and *Orphenica Lyra* by Miguel de Fuenllana, is in threefold:

1. *Figueta*. The *figueta* uses *p* and *i*. It is subdivided into two styles:

- *Figueta Castellana*. When *p* is always above *i* as it strikes a string.
- *Figueta Extranjera*. When *p* falls underneath *i* after the strike.

2. *Dos Dedos*. The use of *i* and *m* in alternation and never in an individual pendular way.

3. *Dedillo*. It is performed using *i* with a pendulum movement, imitating the plectrum of the ud. It was mainly taught for *redobles*.

The *redobles* are virtuosic passages, such as rapid figurations and scalar runs. In the English translation of *El Maestro*, Canadian professor Ralph Maier [29] designates *Fantasias 10 to 12* for the development of this technique: “*With redobles, which they vulgarly say dedillo.*”

In the translation of *El Maestro* by Charles Jacobs, we note that there is a very clear indication of which finger to use: “*The redobles of these three Fantasias are best played with the index finger, as they were composed to encourage agility of the fingers.*” [30]

Of the *vihuela* treatises, the one named “*Tres libros de música en cifras*” by Alonso Mudarra requires special attention. In his method, Mudarra favors a hybrid fingering: “*Dedillo is for the passages that are placed from the first towards the sixth course, which is from top to bottom, and two fingers for the*



*ascending passages and cadences.*” [31]

### **The Vihuela in Italy**

After Spain and Portugal, the vihuela enjoyed great popularity in Italy. Notable composer and lutenist (and possibly vihuela player) Francesco da Milano (also called *Il Divino*, as was his fellow famed countryman Michelangelo Bounarroiti) wrote a book entitled “*Intavolatura de viola*”. It contains numerous pieces that might require the use of the dedillo, but they are not as varied in difficulty as those of his Iberian counterparts. [32]

### **The End of the Vihuela Era**

It was Miguel de Fuenllana who argued that the dedillo should be an element to avoid, since: “[*the dedillo*] implies a subtle amount of noise produced when the fingernail strikes the string.” [33; 34; 35]

Faced with this aesthetics, the dedillo “went out of fashion” and a fusion of *figueta* and *dos dedos* techniques was favored by vihuelists, although not long after, the popularity of the vihuela itself plummeted, giving way to the rise of the guitar, an ancient Ibero-Arabic instrument favored by the lower classes of Iberian society.

The popularity of the Italian vihuela also declined, giving way to the mandolin — a plectrum instrument — which enjoyed a considerable wealth of repertoire thanks to the composer Antonio Lucio Vivaldi, while the lute was developed mostly in North European countries, with works by great composers such as John Dowland and much later Johann Sebastian Bach. [36]

### **The Dedillo on Guitar and Instruments of Different Cultures**

**India.** Of the two main classical music traditions of India, it is the Hindustani that has incorporated the sitar since the Middle Ages. The sitar is played with a hybrid form of the *rasgueado* and *dedillo* techniques, contrary to its Carnatic relative, the *veena*, that is

played without pendular movements of the fingers; safe for the very rare occasion. [37]

Popularized in the West by virtuoso sitar player Ravi Shankar in the 1960s, its tuning and *dedillo*-based technique greatly influenced and inspired guitarists from the rock music world, such as George Harrison [38] and Brian Jones, as well as Brazilian classical guitarist Alexandre Atmarama.

**Persia.** At the same time in the Middle Ages, the Persians incorporated the *setar* in their music. The instrument is a type of lute and is used in Iranian traditional music. Its technique is based on the *dedillo* with *i*. [39]

**Romani People.** The Romani people, following very ancient tradition, adopted the guitar with their particular techniques as part of their multinational culture. There is the case of *gypsy-jazz* superstar Django Reinhardt, who developed his own technique due to an accident that seriously compromised the movement of his left-hand. But it was the Romani people from Al-Andalus who developed a thinner guitar, prone to emitting “brilliant” sounds to blend with the *Cante Jondo* singing-style, giving rise to the now world-famous *flamenco guitar*, spawning virtuosos such as Carlos Montoya, *Sabicas* and Paco de Lucia.

Of its many techniques, the so-called *alzapúa*, is the one which is closely related to the *dedillo*. The *alzapúa* is a mixture of *rasgueado* and *dedillo* use with the *p* finger. It consists of playing a single bass string with a downstroke, then another downstroke to play two or more strings to conclude with an upstroke playing all strings formerly used. It can be combined with the *golpe* — the characteristic flamenco guitar percussion over the guitar’s top done with *m* and *a* fingers. [40]

**The Americas.** The same fate as the *Excán Tlahtoloyan* befell the *Tawantinsuyu* (the Inca Empire) at the hands of the conquistadors of the Spanish crown in alliance with insurgent indigenous peoples, all under the command of Hernán Cortés’ second uncle, Francisco Pizarro. [41] Similarly to their Aztec cousins, the

Inca practiced music with the highest standards, having institutionalized it in their *Yachaywasi* (houses of knowledge); [42] hence, their descendants had great disposition and facility to adapt to the European music tradition. They created a hybrid of the vihuela with the mandolin called *charango*, traditionally made (although nowadays prohibited for ecological reasons) from the armadillo's shell. The charango is played with a technique very similar to the dedillo, only for the *rasgueados*, privileging the modern technique of Tárrega's school when playing arpeggios. Today the charango has become one of the most characteristic instruments of the Andean region. [43]

In Latin America's popular music, the vihuela, the baroque guitar and other European chordophones such as the bandurria and the mandolin, have evolved giving way to their descendants such as the jaranas, the bandolón, the requinto, the Venezuelan cuatro, etc. Currently, the Mexican vihuela is part of the world-famous *Mariachi* ensembles. [44]

In North America, with the arrival of Saxon immigrants transporting guitars that would be converted into the modern Saxon guitar or Steel-string acoustic guitar, an infallible instrument in the folk, bluegrass and country music of the United States that although it is played with plectrum or *fingerstyle*, it uses a technique imported from the banjo called *clawhammer* (which comes from the shape of the hand when taking the hoe for agricultural work) where a kind of "reverse" dedillo or *alzapúa* is required to keep the fast and complicated dance rhythm that bluegrass music requires. [45; 46]

Another banjo technique is the *sostenuto*; which is the one-finger tremolo. [47] This is the technique that would influence American classical guitarist William Foden to incorporate the banjo-tremolo technique to his compositions. [48]

**Portugal.** Portugal, for its part, developed its own guitar — *the Portuguese*

*guitar*, whose technique is similar to that of the vihuela, and in some redoubles the use of the dedillo is required. The Portuguese guitar is part of the whole *fado* music genre. [49]

**Russia.** The *balalaika* is a three-stringed, triangular sound-board instrument that was popular amongst the working class of Russian society in the 17th century, and by the late 19th century it was already well developed. The instrument's major ambassador to the world was Vassily Andreyev.

Pending their size and tuning, some balalaikas can be played with a plectrum or fingerstyle. When using fingerstyle, its technique is very similar to that of the Peruvian charango, as the dedillo motion to play rapid tremolos comes from the wrist. [50]

### Outstanding Cases of the Dedillo in the 20th Century

American guitarist William Foden published his famed book *Grand Method for Guitar* in 1921, in which he included some chapters devoted to the tremolo and — remarkably — of the dedillo. [51]

The case of Foden is of particular interest, because he was pioneering in the field of playing chords with the dedillo with *i* and is the first documented guitar method to develop the concept of the double dedillo in non-adjacent strings. Decades later, Brazilian guitarist Laurindo Almeida would develop the concept of chord-playing with the dedillo with *p* but the double dedillo on non-adjacent strings would remain unexplored until the 1970s. [52; 53]

When Emilio Pujol took the reins of the Spanish guitar, he mentioned — albeit tersely — the dedillo technique in his edition of the Narvaez's vihuela book, [54] but it was with the arrival of the *Avant-Garde* aesthetics to the guitar playing, [55] that the way of playing the instrument was restructured and even adapted to allow the performance of new and old techniques such as dedillo. The work *Triptych to*



*Segovia* (1953) by Egyptian composer Halim El-Dabh — a pioneer of electronic music — asks the interpreter to play certain passages with the dedillo as if imitating the plectrum of the oud, while playing many different percussive passages on the body of the guitar, being a pioneering work in that field too. [56; 57]

In the 1970's, we have the cases of Stepan Rak from Czechoslovakia, who worked on a very singular tremolo that he baptized as *the Rak Tremolo*, [58; 59] using the dedillo in rapid circular movements mixing a rounded rasgueado in passages of marked tremolo performed with support from the wrist with the *p* finger, Edgar Valcárcel from Peru who wrote *Flor de Sancayo III* which contains a virtuoso tremolo section with the dedillo in *p*, while playing chords with the rest of the fingers [60], *Tellur* from Tristan Murail of France, which is a masterpiece of energetic flow with different types of rasgueados and dedillo [61], and Leo Brouwer from Cuba with his work *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* for guitar ensemble, where on a fast tremolo passage he clearly states in the score: "*Play with plectrum if it is not possible to do without it*". [62]

During the 1980s, sui generis virtuoso Kazuhito Yamashita arrived from Japan; thanks to his superb transcriptions and recordings of works by Mussorgsky, Dvořák and Stravinsky for solo guitar, he would take the instrument to a whole new level, although unfortunately due to the lack of a body of doctrine and the enormous difficulty of the aforementioned transcriptions, this path has rarely been explored and remains unsurpassed. The American musicologist Matanya Ophee had to repeatedly defend Yamashita's proposal against the attacks of traditionalist critics who, while recognizing the guitarist's talent, were not entirely favorable in judging his work. [63; 64; 65; 66]

At the same time, in the same 1980s Mexican composer of Uruguayan origin Hebert Vázquez wrote his monumental work *Elegía* dedicating it to Mexican

guitarist Gonzalo Salazar, marking a milestone in guitar history since the work — of choral structure — explicitly calls for the constant use of the dedillo in tremolos at extreme speed, neatly handling the change of timbre at each musical moment, turning the traditional dedillo into quasi "brushes", asking for its alternate execution from the "nail" to the "fingertip", etc. [67]

### The New Millennium

In the new millennium we discover interesting compositions and transcriptions of the Quebecois guitarist Remi Boucher. Boucher, unlike Yamashita, has written almost all of his compositions and transcriptions for personal use, as he has not formally published any scores. His coveted version of Rodrigo's *Concierto de Aranjuez* for solo guitar is his most famous transcription as it is a work well known to guitarists and the general public. In this version, we notice a very frequent use of the dedillo in redobles, similar to the use made by the vihuelists of the Renaissance, the sole difference being that Boucher is inclined to use the *p* finger almost always in the scales and the *i* for certain chords. His *Fantaisie Russe* is, after his famous transcription, his best-known work. Taking a popular Russian theme, Boucher embellishes it with redobles, arpeggios and harmonics, keeping the *p* finger in dedillo motion throughout the piece, culminating with a scalar contour on a single string *alla Yngwie* marking a spectacular ending. [68]

Brazilian guitarist Alexandre Atmarama has developed a system he calls "imalt". In a similar fashion of Reyes' plectrodedo, Atmarama's idea of a guitarist attacking the strings with imalt is: "*...to take advantage of the opposite direction as well, using the opening of the hand to carry out the attack*". [69]

He has composed some prominent pieces for it and has pursued actively its diffusion in Brazil with major success.

Other guitarists such as Antonio

Rioseco from Chile, Jorge Caballero from Peru, Artyom Dervoed from Russia, José Luis Fino from Argentina, Dimitris Kotronakis from Greece and many more have developed very similar techniques, but with different names. Kotronakis has called it the “pick technique”, obviating the concept of imitation of the plectrum on the mandolin or electric guitar, thus achieving an extraordinary ability to perform rapid figurations. [70]

### **The Plectrodedo: a New School for the Spanish Guitar**

The Plectrodedo School arises from the mind of Venezuelan composer and guitarist Carlos Reyes. [71] A colleague of the renowned mandolinist Iván Adler, Reyes initially set out to be able to execute the tremolo with the same speed and accuracy that Adler achieved on the mandolin, but without the use of the plectrum. While Yamashita’s transcriptions invite the multiple use of several fingers in the dedillo, Reyes’ plectrodedo is the first guitar school that bases the use of all five fingers in a fingerstyle movement.

The advantages of the plectrodedo are:

- a rounder sound, since the fingernail and the fingertip allow to give a coloratura of greater amplitude to the harmonics;
- the availability to use all the fingers of the attacking hand with greater ease;
- avoiding the noise created with artificial or metallic nails (such as those used in the Portuguese guitar) which, although functional on the steel string, is not entirely favorable when playing the nylon or gut strings of the Spanish guitar.

It is important to note that the nomenclature used for the fingers remains the same as that of the Tárrega School and it must be remembered that for natural reasons not all fingers have the same strength, so in the Plectrodedo School, great importance is paid to focus on a balanced and correct use of each finger. Therefore, the plectrodedo is divided into two branches:

- Simple. Which makes a particular technical approach for a single finger.
- Compound. Which requires the five fingers to interact and works for polyphony and polyrhythms.

### **The Musical Compositions of Carlos Reyes**

In addition to his many compositions, arrangements and transcriptions, Reyes’ didactic texts *Síntesis* provide us with the necessary body of doctrine to enter the world of the scholasticism of the plectrodedo system *per se*. Some of them are of minimalist resource (positive tributes to the titans of that language, such as Philip Glass and Steve Reich) where Reyes makes use of complex dedillo interactions called scissors, playing simultaneous melodies with opposite pendular motion in each finger.

His work *Profundidad* also stands out, because it has a tremolo that is played with *a*, while *m* and *p* perform harmonics and even chords, while playing a bass line with the left hand alone. Reyes indicates that the tremolo on *a*, is never to be lost throughout the piece. This work is reminiscent of Mussorgsky’s *Sepulcrum Romanum* and the beginning of the 1st movement of Dvořák’s *Symphony No. 9*, both transcribed for guitar by Kazuhito Yamashita. [72]

The work *Tribute to Van Halen* by the author of this essay, who is a follower of Reyes’ plectrodedo, uses an interesting resource colloquially called by the author as the “parrot”, which consists of playing the tremolo with *p* and *i* simultaneously on non-adjacent strings (similar to Foden’s double tremolo), but then moving them up and down separately, which creates a playability previously thought impossible. It is the first quarter-tone guitar piece to use these techniques. [73] Also, the work *Havana Soundscape: Street Parade* by Canadian electroacoustic composer Kristi Allik uses extended dedillo passages resembling plectrodedo so to explore the different possibilities of the guitar. [74]



## The Prospects of the Plectrodedo

Just as Pujol laid the basic foundations of the modern Spanish guitar, we believe that with this new paradigm the interpretative capabilities of the Spanish guitar can be increased to offer a new range of possibilities to performers, transcribers, arrangers and composers along with the recent different concerns that already exist in augmenting the technique for greater capabilities, such as to reincorporate the usage of the thumb of the fretboard hand more often. [75; 76]

The plectrodedo does not aspire to be only a method of extended techniques. It aspires to be the Guitar School of the 5th age, since it is created with the appropriate scientific and technical foundations for its implementation in any musical institution

in the world, achieving a high rate of acceptance comparable to the inflection points experienced by the electric and steel-string guitar worlds; the first in the 1980s with the implementation of the “touch-style” or polyphonic tapping technique proposed by Soviet electric guitarist Enver Izmailov and his American colleagues Jennifer Batten [77] and Stanley Jordan, [78] and the second with the inclusion of various percussion techniques — with the aforementioned work of Halim El-Dabh did as a preamble — creating the *Percussive Guitar* school since the 1990s, incorporating electric bass guitar elements such as *thumbing* and *slap*. [79] Perhaps the management of the three schools — the plectrodedo, the touch-style and the percussive guitar — together in one entity are the image of the 5th age.

## REFERENCES

1. Pujol E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. Vol. III, 98 s.
2. Tennant S. *Pumping Nylon*. California: Alfred Van Nuys, 1995. 98 p.
3. Carulli F. *Metodo Completo per Chitarra*. Milan: F. Lucca, 1850, 115 p.
4. Labarre B.T. *Nouvelle Méthode Pour la Guitarre*. Chez Louis Marchand de Musique. Paris, c. 1795.
5. Herrero, O. *Alzapúa*.  
URL: [https://www.oscarherrero.info/OHE/pdf/075/LDV-ALZAPUA%20DEMO\\_ENG.pdf](https://www.oscarherrero.info/OHE/pdf/075/LDV-ALZAPUA%20DEMO_ENG.pdf) (access date: 01/17/2022).
6. Jiménez J.R. Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain. *Journal of the Lute Society of America*, 1993/94;(XXVI–XXVII):1–15.
7. Hall M. The Guitarra Española of Joan Carles Amat. *Early Music*. Vol. 6, no. 3. July 1978, pp. 362–373.
8. Amat J.C. *Guitarra Española y vandola de cinco ordenes y de quatro : la qual enseña de templar, y tañer rasgado todos los puntos Naturales y B, mollados, con estilo maravilloso*. Barcelona, 1596. 48 p.
9. Vierra S. *Gaspar Sanz and the Stringing of the Italian Baroque Guitar Masters: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts (Music)*. University of California, Los Angeles, 2015.
10. Aguado D. *Méthode complète pour la guitare*. Paris: Aguado & Meissonnier, 1826. 160 p.
11. Timofeyev O.V. *The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800–1850 : Dissertation for the Degree of Doctor of Arts (Music)*. Durham: Duke University, 1999. 584 p.
12. López Poveda A. *Andrés Segovia: Vida y Obra*. Editorial Universidad de Jaén, 2010. Vol. 1, 857 p.; Vol. 2, 391 p.
13. Prat D. *La Nueva Técnica de la Guitarra*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1929, 28 p.
14. Postlewaite Ch. *Homage to Villa-Lobos and other compositions*. Mel Bay Publications Inc., 2001. 96 p.
15. Madrid A. *Rafael Adame: Concierto Clásico*. Orphée Editions, Columbus, 2000. 33 p.
16. Carrillo J. *Pre-sonido 13*. Editorial del Sonido 13. San Luis Potosí, 1930. 63 p.
17. Novaro A. *Sistema Natural de la Música*. Mexico City: Ed. Manuel Casas, 1951. 264 p.
18. Partch H. *Genesis of a Music*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1949. 362 p.

19. Haba A. *Nuevo Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1984. 296 p.
20. Banks Z. *The Electric Guitar in Contemporary Art Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy*. The University of Sydney, 2013. 418 p.
21. Alvarado L. *Tiempo y Obra de Cesar Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España, 2009. 230 p.
22. Xochiquetzal R.O. *Blas Galindo: Biografía, antología de textos y catálogo*. Mexico: CENIDIM, 1994. 209 p.
23. Brouwer L. *Síntesis de la Armonía Contemporánea*. Habana: Instituto del Libro, 1972. 52 p.
24. Hernández I. *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000. 409 p.
25. Benessa K.R. *Secular Songs of the Spanish Renaissance : Dissertation for the Degree of Doctor of Arts*. Greeley. University of Northern Colorado, 2018. 175 p.
26. Griffiths J. Las vihuelas en la época de Isabel La Católica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2010;(20):7–36.
27. Diaz del Castillo B. *Historia de la Conquista de la Nueva España*. Mexico, 1796. 370 p.
28. Both A. A. *Music, Song and Dance among the Aztecs — a Short Introduction*.  
URL: <https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/music/music-song-and-dance-among-the-aztecs-a-short-introduction> (access date: 01/15/2022).
29. Maier R. *Dedillo*. URL: <http://www.ralphmaier.com/dedillo.html> (access date: 01/17/2022).
30. Jacobs Ch., ed. Luis de Milán. *El Maestro*. The Pennsylvania State University Press, 1991. 328 p.
31. Griffiths J. *Vihuela — Lute — Guitar*. URL: <https://www.lavihuela.com/my-publications> (access date: 01/16/2022).
32. Coelho V. The Reputation of Francesco da Milano (1497–1543) and the Ricercars in the Cavalcanti Lute Book. *Société Belge de Musicologie*, 1996;(50):49–72.
33. Griffiths J. *Los dos renacimientos de la vihuela*.  
URL: [https://www.researchgate.net/publication/292148706\\_The\\_Two\\_Renaissances\\_of\\_the\\_vihuela\\_-\\_Los\\_dos\\_renacimientos\\_de\\_la\\_vihuela](https://www.researchgate.net/publication/292148706_The_Two_Renaissances_of_the_vihuela_-_Los_dos_renacimientos_de_la_vihuela) (access date: 01/16/2022).
34. Gassar L. *Luis Milan on Sixteenth-Century Performance Practice*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. 232 p.
35. Myers J. Vihuela Technique. *Journal of the Lute Society of America*. 1968;(1):15-18.
36. Milella F. *Las dos mandolinas de Antonio Vivaldi*. URL: <https://musicaenmexico.com.mx/las-dos-mandolinas-de-antonio-vivaldi-2/> (access date: 01/15/2022).
37. Mahābhārat S. *The Oxford Encyclopedia of the Music of India*. Oxford University Press, 2011. 1161 p.
38. Pandit Ravi Shankar, sitar maestro, passes away in California. *Times of India*. 2012, Dec. 12. URL: <https://timesofindia.indiatimes.com/india/Pandit-Ravi-Shankar-sitar-maestro-passes-away-in-California/articleshow/17581097.cms> (access date: 01/17/2022).
39. Alizadeh H. *Setar Teaching Methodology: An Elementary Course*. Teheran: Mahoor Institute of Culture and Art, 2013. 127 p.
40. Pedrick D.H. *Un ensayo sobre el arte flamenco*. URL: <http://carriagehousebandb.ca/ensayo.html> (access date: 01/17/2022).
41. Lorente S. *Historia de la Conquista del Perú*. Lima: Librería de Masías, 1861. 505 p.
42. Stevenson R. Music Instruction in Inca Land. *Journal of Research in Music Education*. 1960;(8)2:110-121.
43. Córdova Peñaranda L. D. *Sociedad Boliviana del Charango*.  
URL: <https://elcharangoboliviano.jimdofree.com/sociedad-boliviana-del-charango/> (access date: 01/15/2022).
44. Almeida J. *El guitarrón y la vihuela, inventos mexicanos*.  
URL: <https://www.pressreader.com/mexico/milenio/20130901/282909498190950> (access date: 01/13/2022).
45. *Martin Guitars*. URL: <https://www.martinguitar.com/about-martin-martin-history.html> (access date: 01/16/2022).
46. Baughman S. *Frailing the Guitar: Unleashing the Clawhammer in Guitar Fingerpicking*. Mel Bay Publications. 2016. 32 p.
47. Green B. Sh. *Sostenuto: How to acquire it rapidly*. John E. Dallas & Sons, c. 1912. 7 p. URL: [https://www.classic-banjo.com/files/TUTORBOOKS/Sheldon\\_Green\\_Sostenuto.pdf](https://www.classic-banjo.com/files/TUTORBOOKS/Sheldon_Green_Sostenuto.pdf) (access date: 01/17/2022).
48. Moss M. Tremolo Tutorial — new version. A tutorial on tremolo for Classic fingerstyle five-string banjo. *Classic Banjo Website*, 2012.



- URL: <https://classic-banjo.ning.com/forum/topics/tremolo-tutorial-new-version> (access date: 01/16/2022).
49. Castelo L.P.R. *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra Subsídios para o seu estudo e contextualização*. Coimbra: Universidad de Coimbra, 2011. 197 p.
50. Ekkel B. *Complete Balalaika Book*. Mel Bay Publication Inc., 2015. 182 p.
51. Foden W. *Grand Method for Guitar*. New York: William J. Smith Music Company, 1921. 139 p.
52. Niedt D. *How to Master the Tremolo*. URL: [Comprehensive Guide to Classical Guitar Technique | Classical Guitar Lessons \(douglasniedt.com\)](https://www.douglasniedt.com/classical-guitar-lessons/) (access date: 01/17/2022).
53. Almeida L. *Guitar Method*. Alfred Publishing Co., Inc., 1986. 64 p.
54. Narvaez L. *Los Seys Libros Del Delphin de Música de Cifra para Tañer Vihuela*. (Trans. Emilio Pujol) Barcelona, 1945. 59+94 p.
55. Schneider J. *The Contemporary Guitar*. Rowman & Littlefield Publishers, 1985. 360 p.
56. Greenberg M. *Alfred and Andres: The Prequel*. New York City Classical Guitar Society, 2007. URL: [New York City Classical Guitar Society \(nyccgs.com\)](https://www.nyccgs.com/) (access date: 01/17/2022).
57. Seachrist D. *The musical world of Halim El-Dabh*. Kent State University Press, 2003. 296 p.
58. Rak S. *My Guitar Technique*. URL: [Štěpán Rak - kytarový virtuos, skladatel, profesor pražské AMU \(stepanrak.cz\)](https://www.stepanrak.cz/) (access date: 01/17/2022).
59. Khota R. *Stepan Rak's "Tracy (1994): A transcription and commentary"*. Master's Thesis. University of the Witwatersrand, Johannesburg. 2004. 55 p. URL: <https://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/235> (access date: 01/17/2022).
60. Valcárcel E. *Flor de Sancayo III*. Tonos Musikverlag. 2002.
61. Andia R. *Tellur : Une Analyse*. URL: <http://www.rafaelandia.com/en/tellur.html> (access date: 01/16/2022).
62. Brouwer L. *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*. Doberman-Yppan, 2001. 24 p.
63. Mussorgsky M. *Pictures at an Exhibition*. Arr. Kazuhito Yamashita. Gendai Guitar. 1981. 45 p.
64. Rockwell J. *Music View; Reductios: Absurd or Valuable? The New York Times*, March 12, 1989. Section 2, p. 27.
65. Ophee M. *Crónicas Yamashita*. URL: [http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/cronicas\\_yamashita.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/cronicas_yamashita.htm) (access date: 01/16/2022).
66. Kozinn A. *Guitarists blaze fresh and varied trails*. *The New York Times*, Nov. 14, 1982, Section 2, p. 23. URL: <https://www.nytimes.com/1982/11/14/arts/guitarists-blaze-fresh-and-varied-trails.html> (access date: 01/16/2022).
67. Vázquez H. *Elegía*. Score. Ediciones Mexicanas de Música, Mexico City: 1989.
68. Boucher R. URL: [Rémi Boucher guitarist \(remiboucher.com\)](https://www.remiboucher.com/) (access date: 01/17/2022).
69. Góes A.M.A., Silva A.R. *A técnica Imalt em perspectiva com o dedillo, a alzapúa, o trémulo e o rasgueado*. *OPUS*, 2015. Vol. 21, No. 3. URL: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2015c2102> (access date: 01/17/2022).
70. Kotronakis D. *Pick Technique*. URL: [Dimitris Kotronakis, classical guitarist \(www.kotronakis.com\)](http://www.kotronakis.com/) (access date: 01/17/2022).
71. Reyes C. *A Plectrodedo. La nueva Escuela de la Guitarra*. Caracas: CERT Producciones, 2016. 414 p.
72. Dvorak A. *From the New World*. Score. Arr. Kazuhito Yamashita. Gendai Guitar. 1987.
73. Blanco A. URL: <https://johnnyreinhard.bandcamp.com/track/angel-blanco-hommage-to-van-halen> (access date: 01/17/2022).
74. Casa de las Américas. *Boletín de música*. 2020. URL: <http://catalogo.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/contraportada54.pdf> (access date: 01/15/2022).
75. Cooper C. *The Fifth Finger. An Appreciation of the Little Finger in Right-Hand Technique*. USA, 2015. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/the-fifth-finger-an-appreciation-of-the-little-finger-in-right-hand-technique/> (access date: 01/16/2022).
76. Ophee M. *A short history of the use of the left-hand thumb*. Legacy of Matanya Ophee. 2020. URL: <https://www.digitalguitararchive.com/2020/12/a-short-history-of-the-use-of-the-left-hand-thumb/> (access date: 01/15/2022).
77. Batten J. *Two-Hand Rock for Guitar*. Hal Leonard Corporation, 1985. 16 p.
78. Celentano D. *The Magic Touch*. Hal Leonard Publications, 1986. 40 p.
79. Woods Ch. *The Percussive Acoustic Guitar*. Hal Leonard Corporation, 2013. 64 p.

 **SELECTED BIBLIOGRAPHY** 

1. Brouwer L. *Síntesis de la Armonía Contemporánea*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972. 54 p.
2. Fuenllana M. de. *Orphenyca Lyra*. Sevilla: Casa de Martin de Montedoca, 1554. 366 p.
3. Isbin Sh. *The Classical Guitar Answer Book*. Richmond: String Letter Media, 1999. 86 p.
4. Madrid A. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press, 2015. 328 p.
5. Milán L. de. *El Maestro*. Pennsylvania State University Press, 1971. 319 p.
6. Narváez L. de. *Los seys libros del delphin*. Valladolid, 1538. 214 p.
7. Pujol E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2005. 148 p.
8. Reinhard J. *Bach and Tuning*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, 2016. 297 p.
9. Varela L. *Introducción al Sistema Natural de la Música*. CONACULTA. Hermosillo, 2013. 167 p.
10. Varela L. *Augusto Novaro Novaro: En busca del Sonido Infinito*. Universidad de Sonora. Hermosillo, 2019. 169 p.

---

*Information about the author:*

**Ángel Blanco**, virtuoso art music guitarist,  
Faculty member at the Guitar Department  
of the École de Musique Alain Caron  
(Rivière-de-Loup, Canada)

---

*Информация об авторе:*

**А. Бланко**, классический гитарист-виртуоз,  
преподаватель гитарного отделения,  
Музыкальная школа Алена Карона  
(г. Ривьер-де-Лу, Канада)

---

The article was submitted 12/09/2021; approved after reviewing 12/23/2021;  
accepted for publication 01/10/2022.

Статья поступила в редакцию 09.12.2021; одобрена после рецензирования 23.12.2021;  
принята к публикации 10.01.2022.

---



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.079-091>

Original Article

Научная статья

## The Intonational System of Azerbaijani Modes: a Study with the Use of Computer Technologies

## Интонационная система азербайджанских ладов: изучение с применением компьютерных технологий

IMINA G. ALIYEVA<sup>1</sup>  
IRINA B. GORBUNOVA<sup>2</sup>

ИМИНА ГАДЖИЕВНА АЛИЕВА<sup>1</sup>  
ИРИНА БОРИСОВНА ГОРБУНОВА<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Baku Academy of Music  
named after U. Hajibayli,  
Baku, Azerbaijan,  
imina.alieva@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-6119-7316>*

<sup>1</sup>*Бакинская музыкальная академия  
им. У. Гаджибейли,  
г. Баку, Азербайджан,  
imina.alieva@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-6119-7316>*

<sup>2</sup>*Herzen State  
Pedagogical University  
of Russia,  
St. Petersburg, Russia,  
gorbunovaib@herzen.spb.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

<sup>2</sup>*Российский государственный  
педагогический университет  
им. А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
gorbunovaib@herzen.spb.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

*Abstract.* The perception of Azerbaijani frets when performed on evenly tempered instruments is based on the property of human consciousness to generalize different phenomena, recognizing their common meaning. Azerbaijani frets form a stable image in consciousness, and the pitch of the 12-step uniform temperament completely determines the individuality of the frets and their differentiation. Acoustic measurements related to the pitch intonation of Azerbaijani music (both traditional and compositional), with the study of their microintonation schemes, as well as the timbre characteristics of Azerbaijani folk instruments have so far remained out of the field of view of researchers and have not been the subject of special study. The article deals with issues related to the intonation system

*Аннотация.* Восприятие азербайджанских музыкальных ладов при исполнении на равномерно темперированных инструментах основано на свойстве человеческого разума обобщать разнообразные явления, распознавая их общий смысл. Азербайджанские лады формируют в сознании устойчивый образ, а равномерность «шагов» 12-ступенчатой темперации полностью определяет индивидуальность ладов и их дифференциацию. Акустические измерения, связанные с интонационной звуковысотностью азербайджанской музыки (как традиционной, так и авторской), с изучением её микроинтонационных схем, а также тембровых характеристик азербайджанских народных инструментов, до сих пор оставались вне поля зрения исследователей и не были предметом специального изучения. В статье рассматриваются вопросы, связанные

of Azerbaijani frets, with their existence in contemporary musical culture, cites the field of cognitive musicology, which allows us to present the intonation system of Azerbaijani frets in the form of a cognitive structure, which has significant prospects for their implementation in the field of contemporary musical research with the involvement of music computer technologies. A particularly important aspect is associated with an adequate representation of the range of problems under consideration in the system of contemporary musical education, which is also possible and very productive when using modern music computer technologies.

*Keywords:*

the art of music, ethnomusicology, synesthesia of the arts, fuzzy logic, knowledge base, music computer technologies

с интонационным строем азербайджанских ладов, с их существованием в современной музыкальной культуре, цитируется область когнитивного музыковедения, которая позволяет представить интонационный строй азербайджанских ладов в виде когнитивной структуры, имеющей значительные перспективы их реализации в области современных музыкальных исследований с привлечением музыкально-компьютерных технологий. Особенно важный аспект связан с адекватным представлением круга рассматриваемых проблем в системе современного музыкального образования, что также возможно и весьма продуктивно при использовании современных музыкально-компьютерных технологий.

*Ключевые слова:*

музыкальное искусство, этномузыкология, синестезия искусств, нечеткая логика, база знаний, музыкально-компьютерные технологии

*For citation:*

Aliyeva I.G., Gorbunova I.B. The Intonational System of Azerbaijani Modes: a Study with the Use of Computer Technologies. ICONI. 2022;(1):79-91. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.079-091>

*Для цитирования:*

Алиева И.Г., Горбунова И.Б. Интонационная система азербайджанских ладов: изучение с использованием компьютерных технологий // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 79-91. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.079-091>

The problems of musical modes of different nations, the relationship of modality and tonality across historical eras and cultures are always relevant for musical scholarship. Azerbaijani modes, genetically related to the musical systems of the peoples of the East, occupy their own noticeable place in the multicolored palette of modal systems. Uzeyir Hajibeyli (U. Gadzhibekov, U. Hajibeyov) the founder of Azerbaijani composition school pointed out that Azerbaijani modes in their richness and diversity are worthy of great attention, and their harmonious “living system” makes it possible “to bring something new to the common cause of the world musical art.” [1]

Uzeyir Hajibeyli figuratively wrote that the musical culture of the people of the Middle East reached its flourish in 14th century and had proudly raised as a twelve-columned, six-towered “structure” (dastghah) from the height of which one could view all four cardinal directions: from Andalusia to China and from Africa to the Caucasus. Due to the socio-economic and political changes that took place towards the end of the 14th century, fatal cracks appeared in this magnificent musical “structure” which eventually led to the fact that its columns and towers fell apart and it collapsed. The peoples of the Middle East used the valuable rubble of collapsed “palace



of music” and along with their own “mode building material” built their own “musical temple” in the style specific to each nation. [2] This valuable rubble served as the “mode building material” for the construction of a musical temple and of Azerbaijani music.

In modern musical culture, Azerbaijani modes manifest themselves in both traditional and European genres. Existing in their simultaneity in the not-too-distant time space as a living evolving system, they represent a unique opportunity to explore the life of these modes at various stages of development and follow the evolution of musical thinking from ancient oriental monody (mugham) to contemporary composing practices.

The modal system of Azerbaijani *traditional* music contains more than 80 modes involved with the mugham — the chief genre of Azerbaijani professional music of the oral tradition. The scales of these modes and their tuning are reflected in the scale of the tar, an Azerbaijani folk instrument, with the octave divided into 17 non-temperament tones. [3]

This tuning system is appropriate for Azerbaijani professional folk music. It can be described as an unequally tempered scale, in which the semitones, tones and intervals are available in several variants and differ from the 12-degree equally tempered one. In Azerbaijani traditional music the

modes whose scales seem to be identical, may differ in sounding and have different names, since the mode and the key of the mugham are determined in regard to the tar. As F. Chelebiyev noted, if the mugham changes its place, i.e. the key, it will certainly acquire a new name, because the key is crucial in the Azerbaijani mugham. The same mugham passage sounds differently in different keys. Accordingly, the term “transposition” in conventional meaning of this word cannot be applied to mugham art. [4]

Fig. 1 shows the scale of the tar with frets spaced according to the mugham system of Azerbaijani traditional music (90, 24, 66, 104 cents) and the 12-tone equal temperament scale.

On the other hand, when U. Hajibeyli founded the modern theory of Azerbaijani modes he distinguished only 7 main modes to use them in the composers’ music. He gave these modes the names of the most popular Azerbaijani mughams: *rast*, *shur*, *segah*, *shushtar*, *chargah*, *bayati-shiraz*, *humayun*, and he adopted European notation and twelve-tone equal temperament for the scales of these modes. [2] For notation, U. Hajibeyli chose the frets of a tar with the tunings that are closest to 12-tone equal temperament, while retaining the rest for mugham performance [5] (Table 1).

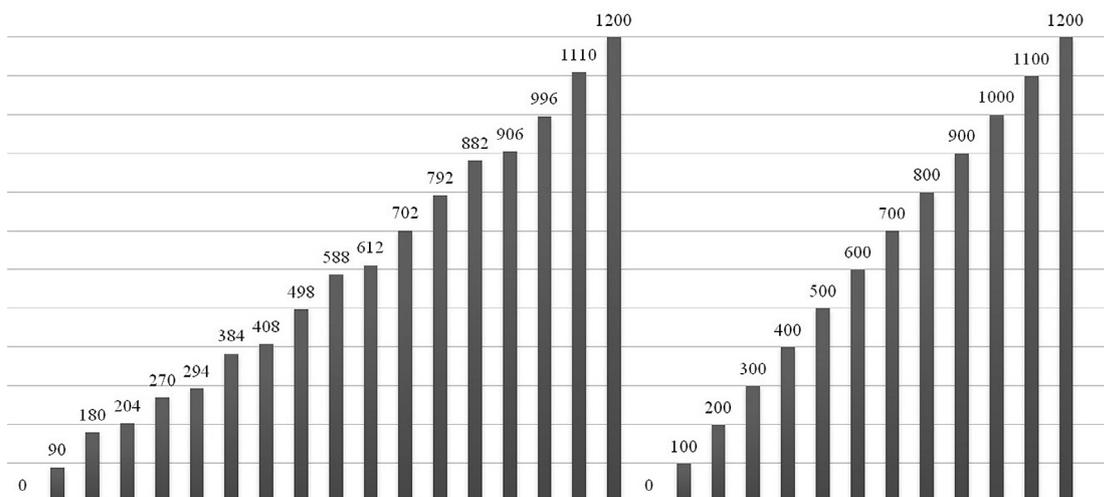


Fig. 1. The 17-tone scale of an Azerbaijani tar and the 12-tone equal temperament scale

Table 1. Notated and Non-Notated Frets of the Tar

Frets of the tar	Cents in the scale of the tar	Cents in the 12-tone equal	Difference with the 12-tone equal temperament	
			Notated frets	Non-notated (mugham) frets
1	90	100	-10	
2	180	200	+4	-20
3	204	200		
4	270	300		-30
5	294	300		
6	384	400		-16
7	408	400	+8	
8	498	500	-2	
9	588	600	-12	
10	612	600	+12	
11	702	700	+2	
12	792	800	-8	
13	882	900		-18
14	906	900	+6	
15	996	1000	-4	
16	1110	1100	+10	
17	1200	1200	0	

The zonal nature of musical hearing [6] existing not only in performance, but also in the perception of pitch, makes allowances for minor deviations of pitch. When we compare intervals of Azerbaijani modes with the Garbuzov's zones of melodic intervals, we can see that all the intervals of Azerbaijani modes including the mugham intervals (made up of the mugham frets) are correlated with the Garbuzov zones (Table 2). This means that European notation, as well as 12-tone equal temperament are both applicable to Azerbaijani modes. [7]

The functional relationship of the degrees of the modes are more informative than their exact tuning, which usually provides the fundamental basis for the study of modal harmonies and their classification. This conclusion allows to distinguish the macro-intonational schemata of the modes (related to the functional relationships) and the micro-intonational schemata (associated with the nuances of traditional performance and in-zone intonations). These are macrointonational schemata that allow

to recognize Azerbaijani modes in European genres, which incorporate the 12-tone equal temperament, while their micro-intonational schemata preserve the authenticity tuning in Azerbaijani traditional music.

Meanwhile comprehension of the modal system of Eastern music is a difficult problem for those musicians whose ear is trained only on the basis of major and minor, in Eastern music such musicians hear only some general oriental intonations. The problem becomes doubly complicated if the modes are represented not only in the traditional but also in the European genres — as frequently occurs in the Azerbaijani musical culture. When analyzing Hajibeyli's opera *Keroglu*, Marina Frolova-Walker is forced to admit: "What we hear is the minor subdominant in a major key plus the alternation of tonic major-minor, another cliché of exoticism. While it is possible that a native Azerbaijani might detect in national characteristic features in *Keroglu*, Westerners are unlikely to share this perception." [8]

The *rust*, *segah*, *chargah* modes are to an equal degree interpreted by the European



**Table 2. Intervals of the Azerbaijani Tar and the Garbuzov Zones**

Interval	Size, cent	Difference with the 12-tone equal temperament	Garbuzov zones	Murham
P8	0	0		All mughams
P4	498	-2	472-530	All mughams
P5	702	+2	672-730	All mughams
P7	996	-4	966-1024	All mughams
M2	204	+4	160-230	All mughams
m3	294	-6	272-330	All mughams
M6	906	+6	866-930	All mughams
m6	792	-8	766-830	All mughams
M3	408	+8	372-430	All mughams
m2	90	-10	48-124	All mughams
M7	1110	+10	1066-1136	Rast
M7	1086	-14	1066-1136	All mughams
m2	114	+14	48-124	All mughams
M3	384	-16	372-430	Segah
m6	816	+16	766-830	Rast
M6	882	-18	866-930	Segah
m3	318	+18	272-330	Segah, Shur
M2	180	-20	160-230	All mughams
m7	1020	+20	966-1024	Rast
P5	678	-22	672-730	Segah
P4	522	+22	472-530	not used
P4	474	-26	472-530	not used
P5	726	+26	672-730	not used
m7	972	-28	966-1024	not used
M2	228	+28	160-230	Cargah
m3	270	-30	272-330	Shur, Dugah
M6	930	+30	866-930	not used
m6	768	-32	766-830	not used
M3	432	+32	372-430	Shur
M7	1062	-38	1066-1136	not used

ear as *major*, while *bayati-shiraz*, *shur*, *shushtar*, *humayun* — as *minor*. This presents not only the individual problem of each individual musician — one can see here the global problem of understanding of other cultures, the general problem of cognition, the problem of methodology.

Ear training on the basis of major and minor scales, triads and arpeggios has developed resistant mode stereotypes, provides a static a sense of modal structure and ensures the confident recognition of different modes. However, sophisticated

patterns of major and minor do not form the basis for understanding Azerbaijani modal structures. The structure and logic of Azerbaijani modes differ to a considerable degree from the major-minor system, and musicians who study Azerbaijani music encounter many phenomena unfamiliar to the European ear. [9]

In the major and minor scales the sense of modality arises from the unilateral sequential step-by-step motion from tonic to tonic within a single octave, both upwards and downwards.

Unlike the major and the minor scales, these scales have more than seven notes. According to Uzeyir Hajibeyli's theory, [2] the modes in Azerbaijani music contain from 8 (as in the shushtar mode), to 11 notes (as in the chahargah mode).

The tonic of Azerbaijani modes is in the middle of the scale. For example, segah mode with tonic E [Ibid.]:



Modes and scales in Azerbaijani folk music are not based on the octave. One and the same pitch in different octaves assumes different positions and has different functions. These functions can be represented in the neighboring octaves by different pitches, for example, *b* and *b-flat*<sup>1</sup> in the rast mode with the tonic note C [Ibid.]:



The augmented second cannot be viewed as the mode indicator, as it may occur in different cases: either in independent modes or as a result of the creation of chromatic scales.

One of the main features of the Azerbaijani modes is that studying their scales is in for their aural perception. The structure of any of the Azerbaijani modes when it sounds distinctly separately does not make it possible to hear and fathom its individual features. Cadences play an important role in the task of distinguishing the particular individual modes in Azerbaijani music.

Examples of the cadences for each of the modes of the six main Azerbaijani modes (*rast*, *shur*, *segah*, *shushtar*, *chahargah* and *bayati-shiraz*) were provided by U. Hajibeyli in his treatise *The Principles of Azerbaijani National Music*. [Ibid.] Here is one example of a full cadence in the rast mode with C as the tonic:



The study of the Azerbaijani modes traditionally involves discipline of modal hearing by developing the students' memories and enriching their vocabulary, i.e. the accumulation of melodic modal impressions and their fixation in the listener's consciousness. This is a long process, which involves the assimilation of a sufficiently large number of musical examples.

For the sake of studying Azerbaijani modes and developing modal hearing on this basis, the models for the seven chief modes have been created, as indicated in the *Practical Guide*. [5] The author of the guide provides a set of short modal improvisations for the sake of enhancing aural perception for the *rast*, *shur*, *segah*, *shushtar*, *chahargah*, *bayati-shiraz* the *humayun* modes (Example 1).

The mode models contain the necessary and sufficient information required for identifying the mode. These models unify the most typical intonational and metro-rhythmical features of each mode (including the particular scale and the various options of the cadences), thereby, helping determine the mode in the musical composition. They reflect the regularity of the modes in Azerbaijani music; they are concise, rhythmically defined and easily remembered because of their emotional coloring. On the basis of the mode models, the *Practical Digital Guide for the Study of Azerbaijani Modes* was also developed.

The mode models and musical examples were recorded with the use of the *Finale* multifunctional music notation program, which makes it possible to input both the music and the text and is supported by MIDI keyboards. The recorded models and musical examples may be saved both in the graphic .tiff format and in the .mus format, which makes it possible to listen to the musical text (using standard notation). To determine the mode of a musical example, it is sufficient to choose from the group of models with the corresponding tonic the particular one that



*Example 1*  
*Models of the rast, shur, segah, shushtar, chahargah,*  
*bayati-shiraz, and humayun modes*

is intonationally suitable for the analyzed musical excerpt.

The guide consists of the following sections: Introduction, Mode Models, Learning, Testing, and Appendix.

The *Introduction* presents the theoretical part which gives an idea about the contemporary manifestation of Azerbaijani modes, both in the European and in the traditional local genres. This section provides some insight into the modal system in Azerbaijani music, its scales and tuning present in traditional genres. The technique of teaching the aural perception of the seven chief Azerbaijani modes on the basis of models is also proposed.

The *Mode Models* proposed are grouped according to the principle of the same tonic and are arranged in chromatic order from each tone of the 12-note chromatic scale.

With such a grouping present, it is easier to distinguish the distinctive intonational features of each mode, which also helps determine the predominant mode in a piece of music.

The section titled *Learning* presents about 80 musical examples systematized by the respective modes — *rast*, *shur*, *segah*, *shushtar*, *chahargah*, *bayati-shiraz*, and *humayun*. Every example is accompanied by a model in the relevant mode and tonality. For the development of the musical ear, it is recommended to sing and perform each example accompanying it by the appropriate mode model (see Examples 2 and 3).

The experiments in musical composition on the release of artistic imagination, the new rules for organizing the sound material and sound forms, the new possibilities for creating sound, the alternative forms of performance practice,

*Example 2*  
*Overture to Uzeyir Hajibeyov's opera "Koroglu".*  
*First Theme (D in the segah mode)*

Moderato



*Example 3*  
*Overture to Uzeyir Hajibeyov's opera "Koroglu".*  
*Coda (B-flat in the rast mode)*

Maestoso





the ratio of vocal-instrumental and computer music, the features of studio work — all of these present the characteristic manifestations of musical culture at the turn of the 20th and the 21st centuries which characterize the general structure of the elements included in the complex model of the semantic space of music, its individual states and subsystems, the functional dependence between the components of the model, the presence of elements of uncertainty in its structure and concrete-figurative content, as well as the reflection of the temporal parameters of music based on the processes of simultaneity (unification in simultaneity) occurring in musical perception. “The multitude of sound elements forming the musical fabric should merge together into an integral sound and musical form,” as Karlheinz Stockhausen writes. [10] The multidimensional approach to timbre has led to the use of the concepts of “timbre space” and “motion in timbre space” (Arnold Schoenberg). [11] The listening activity becomes an integral component in such music, since the fabric of the composition is as improvisational as it could possibly be and includes random elements. There is a constant search for new paths in musical shaping.

These and many other circumstances have been the prerequisite for the formation of a complex field of knowledge and phenomena (musical, informational, technological, artistic, social, cultural, etc.), — namely, musical computer technologies (MCT).

In 2002 the educational and methodological laboratory *Music Computer Technologies* (EML *Music Computer Technologies*) was established at the Herzen Russian State Pedagogical University. EML Music Computer Technologies is a developer of a number of unique, promising areas at the crossroads of culture, art, computer science and information technology. The circle of interests of EML employees includes research on the problem of the interrelation of natural, technical and humanitarian sciences, the development of specialized software for computer musical devices and the use of this software in pedagogical

processes in order to improve the system of music education and upbringing.

Thus, the most promising areas of application of musical computer technologies in the further study and development of a complex model for the semantic space of music are:

- within the field of developing mathematical research methods in musicology — building an intellectual system for cataloging and analyzing music of the peoples of the world with the extraction of musical knowledge in the conditions of uncertainty, inaccuracy and partial reliability of information, which, in particular, is reflected in a number of publications prepared jointly with a group of scholars from Azerbaijan [12];

- development of info-communication technologies and computing systems (knowledge extraction, artificial intelligence systems based on fuzzy sets systems, etc.) in order to create a single, maximally complete (and constantly replenished) and accessible catalogue of examples of traditional music, not only from various regions of Russia, but also from various countries, which would be convenient for scholarly research and musical creativity;

- the creation of conditions based on the use of musical computer technologies (including a technological base) for coordinating the activities of folklorist musicologists and ethnomusicologists, psychologists, musical acoustics and engineers in the field of information technology in music and cybernetic ethnomusicology;

- the creation of a melody identifier, a virtual sampler, computer music training programs, sequencers, software for the professional activities of a musician based on musical computer technologies;

- the development of a method for constructing models of subject areas which are difficult to formalize and the application of the developed approach to create a model of musical creativity based on the analysis of musical texts, the cyclic structuring of statistical data and structural analysis of

statistical information, making it possible to simulate the creation of texts which would satisfy previously obtained or manually set parameters;

- the development of a Russian software network which would solve many problems: the use of a Russian-made sampler for musical and educational purposes, the construction of a number of high-level training programs based on it, as well as professional work with arrangements. Such a tool would expand, in particular, the technical and artistic possibilities of teaching children and adults, forming a universal educational and technological model based on the use of musical computer technologies;

- construction of a computer model of musical artistic work, including the synesthetic patterns of music, which allows the analysis and synthesis of musical texts based on the probabilistic parameters of fragments of musical texts (the developed approach can be used in other difficult-to-formalize subject areas);

- creation of a hardware and software complex based on the use of musical computer technologies on the basis of traditional Russian musical culture, music of the peoples of Russia and the world;

- a serious and in-depth consideration of issues related to the formation and development of music informatics — a field of knowledge that, on the one hand, studies the specific features of musical activities with the participation of computer technologies, on the other hand, requires the interaction of musicians and specialists in the field of natural and technical sciences. It should be noted that the experience of conducting (in various forms) courses of musical informatics for engineers, programmers, researchers of natural science and technical profile, in Russia and in other countries, convinces that musical and theoretical knowledge is necessary for the activities of these categories of specialists in the field of computer science;

- development and research in the field of music pedagogy and musicology, musical informatics, computer modeling of musical

artistic processes, timbre programming, the performing arts and arrangements on electronic musical instruments, artistry in the field of computer music, mathematical methods in musicology, etc. [13]

The scholars of the EML *Music Computer Technologies* scholarly group are also developing new approaches to organizing the educational process and conducting classes with a significant reliance on the use of musical computer technologies (“Musical Computer Technologies in the Digital Age School”), which is implemented in the following main areas: musical computer technologies in professional music education (as a means to expand creative opportunities); musical computer technologies in general education (as one of the means of teaching); musical computer technologies as a means of rehabilitating people with disabilities; musical computer technologies as a new direction in training specialists in the humanities and technology profile; musical computer technologies in the field of digital arts; musical computer technologies in the field of information technology in music, psychoacoustics and musical acoustics, musical and sound-timbral programming; musical computer technologies and sound design, sound production; musical computer technologies and musical sound engineering; musical computer technologies and performance on electronic musical instruments; musical computer technologies and creative work in music with the use of computers. Developments in these areas of research have also contributed to:

- consolidation of the professional community, unification of its leading artistic forces in choosing ways to implementing the spiritual and moral education of the younger generation, taking into account all the features of the socio-cultural process of modern development of our society;

- assistance in the development of new educational programs in the field of music and, in general, art education, based on the global capabilities of modern information technologies;



– development of existing state educational standards and other new scholarly and educational directions.

The synesthetic nature of musical thinking creates prerequisites not only for expanding and enriching the possibilities of music with the participation of computer technologies, but also for its entry into the sphere of other arts (which is convincingly confirmed by the practice of recent decades). It is significant, for example, that based on the experience of using the graphic method of composition (“composing music through drawing”) with the participation of computer technology, Iannis Xenakis put forward the idea of educating “broad-profile artists” (in essence, of a synthetic type) endowed with fundamental knowledge in various fields of the natural and technical sciences (including computer science), as well as in the field of the “theoretical history of the music and the visual arts.” However, this is a topic that requires a separate independent study, due to the scale and complexity of its problems (see, for example, [14]).

The approach to understanding the musical-historical process as a diachronous-synchronous continuum with the patterns of rhythms of artistry characteristic of it, the study of various processes using musical computer technologies, as well as computer technologies in general, has contributed

to the expansion of the structure and enrichment of the diversity of properties of the model. [15; 16]

Based on the above, it can be concluded that the development of information technologies makes further improvements in the manifestations of the laws of such interaction of music, mathematics, and computer science, [17] but does not cancel these laws themselves, the understanding of which in their fundamental forms remains indispensable. It must also be taken into account that the “actually human” component in this interaction is more stable and does not evolve as rapidly as computer hardware. Meanwhile, as is rightly noted by many, “art itself, whether old or new, is ultimately created for man and man.”

The field of computer science contains a lot of possibilities that have not yet been used (or used to a small extent) by music theory and practice — both with the participation of computer technologies and independently of them.

The developments outlined in this article are presented to its authors as a promising addition to the previously formed provisions and concepts in this area, which significantly complement the structure and properties of the complex model for the semantic space of music.

## REFERENCES

1. Hajibeyov U. *Opening Remarks at the Opening of the All-Union Meeting Concerning the Training of National Vocalists. About the Musical Art of Azerbaijan*. Baku: Azerneshr, 1966, pp. 127–131. (In Azerbaijani.)
2. Hajibeyov U. *Fundamentals of Azerbaijani Folk Music*. Baku: Azmuzgiz, 1945. 116 p. (In Russ.)
3. Abdulgassimov V.A. The Manifestation of the Mugham Scale in Azerbaijani Tār. *Azərbaycan milli konservatoriyası: Konservatoriya*. 2009;(2):17-28. (In Azerbaijani.)
4. Chelebiyev F. About the Morphology of Mugham. *Folk Music: History and Typology*. In memory of prof. E.V. Gippius (1903–1985). Ed.-comp. I.I. Zemtsovsky. Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1989, pp. 135–156. (In Russ.)
5. Aliyeva I.A. *Practical Guide for Studying Azerbaijani Modes and Developing Modal Hearing*. Baku: Adiloğlu, 2010. 150 p. (In Azerbaijani, Eng., Russ.)
6. Garbuzov N.A. The Zonal Nature of High-Pitched Hearing. *Garbuzov N.A. — musician, researcher, teacher. Collection of articles*. Comp. by O. Sakhaltueva and O. Sokolova. Ed. by Yu. Rags. Moscow: Music, 1980, pp. 80–145. (In Russ.)
7. Aliyeva I.G. The Theory of the Zonal Nature of N.A. Garbuzov’s Musical Ear and the Significance of European Notation for Azerbaijani modes. *Musiqi dünyası*. 2012;(2/51):20-25. (In Russ.)

8. Frolova-Walker M. National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics. *Journal of the American Musicological Society*. 1998;51(2):331–371.
9. Aliyeva I.G. Major-minor fret stereotypes and distinctive features of Azerbaijani modes. *Musiqi dünyası*. 2011;(1/46):80-83. (In Russ.)
10. Stockhausen K. Kompositionen-Kurs ueber Sirius. Kürten, 2000. 121 S.
11. Kholopov Yu. “Tonal oder atonal?” — About Harmony and Shaping in Schoenberg. *Scholarly Works of the Moscow State Conservatory*. Issue 38. Moscow: Moscow State Conservatory, 2002, pp. 17–42. (In Russ.)
12. Aliyeva I.G., Gorbunova I.B., Mezentseva S. V. Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019;(1):140-149. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.140-149> (In Russ.)
13. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020;29(6s):600-615.
14. Gorbunova I.B. T-Shaped Professionals: Music Computer Technologies in Pedagogical Higher Education. *23rd Budapest International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (BLLHSS-19). Proceedings*. 2019, pp. 12–18.
15. Černý M.K., Fukač J., Jiránek J., Lébl V., Poledňák I., Ludvová J. Teorie hudební vědy. *Hudební věda*, 1975;(4):291–323. (In Czech.)
16. Zaitsev V.F. Mathematical Models in the Exact Sciences and Humanities. St. Petersburg: Knizhnyy Dom, 2006. 112 p. (In Russ.)
17. Chibirev S., Gorbunova I. Computer Modeling in Musical Creative Work: An interdisciplinary Research Example. *Lecture Notes in Networks and Systems*. 2022;(345):474-483. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-89708-6\\_40](https://doi.org/10.1007/978-3-030-89708-6_40)

---

#### Information about the authors:

**Imina G. Aliyeva**, Ph.D. (Arts), Leading Researcher of the Laboratory “Research of Azerbaijani Professional Music of the Oral Tradition and its New Directions: Organology and Acoustics,” Baku Academy of Music named after U. Hajibayli (Baku, Azerbaijan)

**Irina B. Gorbunova**, Dr.Sci. (Pedagogical), Chief Researcher of the Education and Methods Laboratory of Music Computer Technologies; Professor at the Department of Informatization of Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia)

---

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гаджибеков У. Вступительное слово на открытии всесоюзного совещания по подготовке национальных кадров вокалистов. // О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Азернешр, 1966. С. 127–131.
2. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. 116 с.
3. Abdulgassimov V.A. Azərbaycan tarında muğam vəznin təzahürü. *Azərbaycan milli konservatoriyası: Konservatoriya*. 2009. № 2. С. 17–28.
4. Челебиев Ф.И. О морфологии мугама // Народная музыка: история и типология: Памяти профессора Е.В. Гиппиуса (1903–1985). Ред.-сост. И.И. Земцовский. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 135–156.
5. Алиева И.А. Практическое руководство по изучению азербайджанских ладов и развитию ладоинтонационного слуха. Баку: Адильоглу, 2010. (На азерб., англ. и рус. языках.) 244 с.



6. Гарбузов Н.А. Зонная природа высоковысотного / Гарбузов Н.А. — музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей. Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. Москва: Музыка, 1980. С. 80–145.
7. Алиева И.Г. Теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов // *Musiqi dünyası* [Мир музыки], 2012. № 2 (51). С. 20–25.
8. Frolova-Walker M. National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics // *Journal of the American Musicological Society*. 1998, № 2(51). С. 331–371.
9. Алиева И.Г. Мажоро-минорные ладовые стереотипы и отличительные особенности азербайджанских ладов // *Musiqi dünyası* [Мир музыки]. 2011, № 1 (46). С. 80–82.
10. Stockhausen K. *Kompositionen-Kurs ueber Sirius*. Kürten, 2000. 121 S.
11. Холопов Ю.В. «Tonal oder atonal?» — о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра. Науч. труды МГК. Сб. 38. М.: МГК, 2002, с. 17–42.
12. Алиева И.Г., Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // *Проблемы музыкальной науки*. 2019. № 1. С. 140–149. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.140-149>
13. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. № 29 (6s). С. 600–615.
14. Gorbunova I.B. T-Shaped Professionals: Music Computer Technologies in Pedagogical Higher Education // *23rd Budapest International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (BLLHSS-19). Proceedings*. 2019, pp. 12–18.
15. Černý M.K., Fukač J., Jiránek J., Lébl V., Poledňak I., Ludvová J. *Teorie hudební vědy* // *Hudební věda*, 1975. № 4. С. 291–323.
16. Зайцев В.Ф. Математические модели в точных и гуманитарных науках. СПб.: Книжный Дом, 2006. 112 с.
17. Chibirev S., Gorbunova I. Computer Modeling in Musical Creative Work: An Interdisciplinary Research Example // *Lecture Notes in Networks and Systems*. 2022. Vol. 345, pp. 474-483. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-89708-6\\_40](https://doi.org/10.1007/978-3-030-89708-6_40)

---

#### Информация об авторах:

**И.Г. Алиева**, кандидат искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник лаборатории  
«Исследования азербайджанской профессиональной музыки устной традиции  
и её новых направлений: органология и акустика»,  
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли  
(г. Баку, Азербайджан)

**И.Б. Горбунова**, доктор педагогических наук,  
главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории  
музыкально-компьютерных технологий;  
профессор кафедры информатизации образования,  
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена  
(г. Санкт-Петербург, Россия)

---

The article was submitted 01/28/2022; approved after reviewing 02/10/2022;  
accepted for publication 02/14/2022.

Статья поступила в редакцию 28.01.2022; одобрена после рецензирования 10.02.2022;  
принята к публикации 14.02.2022.

---



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.092-099>

Научная статья

Original Article

**Медиа- и интерактивность как фактор профессионального становления педагога в современной компьютерной образовательной среде****Media and Interactivity as a Factor in the Professional Development of a Pedagogue in the Modern Computer Educational Environment****СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА МЕЗЕНЦЕВА<sup>1</sup>****SVETLANA V. MEZENTSEVA<sup>1</sup>****ИРИНА ОЛЕГОВНА ТОВПИЧ<sup>2</sup>****IRINA O. TOVPICH<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург, Россия,

[mezenceva-sv@yandex.ru](mailto:mezenceva-sv@yandex.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-4258-5436>

<sup>2</sup>Средняя общеобразовательная школа № 8 «Музыка» с углублённым изучением предметов музыкального цикла,

г. Санкт-Петербург, Россия,

[tov\\_ru@mail.ru](mailto:tov_ru@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-7455-006X>

<sup>1</sup>Herzen State

Pedagogical University of Russia,

St. Petersburg, Russia,

[mezenceva-sv@yandex.ru](mailto:mezenceva-sv@yandex.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-4258-5436>

<sup>2</sup>“Музыка” Secondary School No. 8 with Concentration on the Study of Musical Subjects,

St. Petersburg, Russia,

[tov\\_ru@mail.ru](mailto:tov_ru@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-7455-006X>

*Аннотация.* Работа посвящена анализу современного состояния образовательной среды и новым качествам педагога-музыканта, обеспечивающим ему актуальность в педагогическом пространстве. К таким качествам мы относим медиа- и интерактивность. В статье обосновываются эти понятия, подчёркивается общность систем и методов получения информационной компетентности педагогом-музыкантом любого уровня образования. Анализируется собственный опыт работы авторов настоящего исследования в системе дистанционного образования Moodle и Moodle Music с точки зрения актуализации образовательных технологий. Новые технологии все более

*Abstract.* This work is devoted to analysis of the contemporary state of the educational milieu and the new qualities of the pedagogue-musician providing relevance in the pedagogical space for him. We relate media and interactivity to such qualities. These conceptions are highlighted in the article, and accentuation is made of the commonality of systems and methods of receiving informational competence on the part of the pedagogue-musician who received any level of education. The authors of the present research work analyze their own experience in the system of distanced education Moodle and Moodle Music from the point of view of actualizing educational technologies. The new technologies



интегрируются в систему традиционного образования. Повышение общей культуры медиаинформационного контента и коммуникации нового типа, скорейшее включение в этот процесс педагогов видится как источник трансформации и оптимизации нового ценностно ориентированного контента, который необходимо формировать профессиональным педагогам-музыкантам. Отмечается невозможность полной замены личного педагогического общения с учеником, тем более для музыкантов, где традиционно делается упор на индивидуальные занятия. Но там, где это возможно, важно не отрицать реалии нашего времени и активно включаться в освоение современных информационных и музыкально-компьютерных технологий, адаптироваться под современные реалии, повышать уровень медиаинформационной культуры как свой, так и своей аудитории, сокращать разрыв между инновациями, ориентированными на широкое использование новых информационных образовательных технологий, и традиционной музыкальной педагогикой.

Новизна работы заключается в обосновании понятий «медиа- и интерактивность» в отношении современной музыкально-компьютерной творческой образовательной среды; уточняется понятие «педагог-музыкант».

*Ключевые слова:*

медиаактивность, интерактивность, педагог-музыкант, музыкально-компьютерные технологии, медиасреда, медиаграмотность, информационные технологии, Moodle, Moodle Music, образовательная среда, новая образовательная творческая среда

integrate to a greater degree into the system of traditional education. Upscaling the overall culture of the media-informational content and communication of a new type, the swiftest inclusion of pedagogues into this process is viewed as a source of transformation and optimization of a new value oriented content which is necessary to be formed by professional musicians. Mention is made of the impossibility of the entire substitution of the personal pedagogical communication with the pupil, moreover, for musicians, where the emphasis is traditionally made on individual lessons. But, wherever it is possible, it is important not to deny the realities of our time and to become involved in the mastery of contemporary informational and computer-music technologies, to adapt to contemporary realities, to upscale their level of media-informational culture and their auditorium, to diminish the gap between innovations based on broad usage of new informational educational technologies, on the one hand, and traditional music pedagogy, on the other hand.

The novelty of the work is in the substantiation of the concepts of “media and interactivity” in relation to the modern computer-musical artistic educational milieu; specification is made of the concept of the pedagogue-musician.

*Keywords:*

media activity, interactivity, pedagogue-musician, music technologies, media environment, media literacy, informational technologies, Moodle, Moodle Music, educational environment, new educational creative environment

*Для цитирования:*

Мезенцева С.В., Товпич И.О. Медиа- и интерактивность как фактор профессионального становления педагога в современной компьютерной образовательной среде // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 92–99. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.092-099>

*For citation:*

Mezentseva S.V., Tovpich I.O. Media and Interactivity as a Factor in the Professional Development of a Pedagogue in the Modern Computer Educational Environment. *ICONI*. 2022;(1):92–99. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.092-099>

*Введение.* В современной музыкально-компьютерной творческой образовательной среде обязательным условием конкурентоспособности педагога-музыканта на рынке труда является его информационная компетентность. Медиаграмотность, медиаактивность признаются одними из важнейших качеств современного общества, от которых зависит определённая свобода коммуницирования. «Наиболее медиаграмотные — наиболее свободны, а следовательно и более других медиаактивны. Они способны не только просматривать информацию в социальных сетях, слушать музыку или скачивать фильмы, но и сами создавать тематические группы для обсуждения интересующей их проблемы, организовывать медиасобытия, оказывать через интернет-коммуникации помощь тем, кто в ней нуждается» [1]. Музыкально-компьютерная творческая образовательная среда на современном этапе представляет собой среду прежде всего высокотехнологичную, ориентироваться в которой должен любой педагог-музыкант. Новые технологии в современном медиaprостранстве всё более интегрируются в систему традиционного образования, что обуславливает актуальность поднимаемых в настоящей работе проблем.

*Цель статьи:* очертить круг проблем современного музыкально-педагогического образования с точки зрения включения его в современную музыкально-компьютерную творческую образовательную среду.

*Задачи исследования:* акцентировать внимание на ключевых моментах в работе педагога-музыканта в медиасреде, наметить пути решения проблем, в том числе, анализируя собственный педагогический опыт.

*Новизна работы* заключается в обосновании понятий «медиа- и интерактивность» в отношении современной музыкально-компьютерной творческой образовательной среды; уточняется понятие «педагог-музыкант».

Впервые проблему и вопросы терминологии «феномена музыкально-компьютер-

ных технологий как новой образовательной творческой среды» подняла в своих работах И.Б. Горбунова, выделяя как основные элементы музыкальный компьютер, методическую систему и социально-культурный фактор интеллектуального и эмоционального развития личности [2]. Использование МКТ в музыкальном образовании было рассмотрено в работах В.В. Белунцова [3], И.М. Красильникова [4], И.Б. Горбуновой [2; 5] и Н.А. Бергер, Н.А. Яцентковской [6], А.А. Говоровой [7], А.М. Воронова [8], Н.Н. Петровой [9], А. Камериса [10], С.В. Мезенцевой [11; 12] и др. И до сих пор научные исследования развиваются в этом направлении вместе с трансформацией самих технологий, освоением их педагогами-музыкантами, научным и методологическим осмыслением научно-педагогического общества. Касаясь разных ракурсов «медиа-», нельзя не отметить прогрессивные труды в этой области А.В. Чернышова [13].

В силу не до конца устоявшихся понятий, под «медиа- и интерактивностью» в ракурсе нашего исследования предлагается обобщённо понимать информационную профессиональную открытость и программно-техническую готовность педагога-музыканта к взаимодействию в современной музыкально-компьютерной творческой образовательной среде.

Известно, что образование в нашей стране ориентировано на развитие многоуровневой системы. В связи с этим поясним, что понятие «педагог-музыкант» применяется в статье в широком смысле — это *профессиональный музыкант, выполняющий педагогические функции* в системе, условно называемой «ДО — ОО — Доп.О — СПО — ВО — ДПО» (где ДО — дошкольное образование, ОО — общее образование, Доп.О — дополнительное образование детей и взрослых, СПО — среднее профессиональное образование, ВО — высшее образование, ДПО — дополнительное профессиональное образование). Под этой системой в соответствии со статьёй 10 Федерального закона № 273 от 29 декабря 2012 года «Об образовании в Российской Федерации»



подразумеваются следующие уровни: общее образование, профессиональное образование, дополнительное образование.

Вышеуказанный широкий охват уровней образования сужается в исследовании общностью систем и методов получения информационной компетентности педагогом-музыкантом любого уровня образования, а также относительным единством методических подходов к применению в профессиональной деятельности информационных и музыкально-компьютерных технологий, основ медиа- и интерактивности. Применение музыкально-компьютерных технологий в современном музыкальном образовательном пространстве имеет противоречивый, но устойчиво прогрессирующий характер. Особенно сейчас, в состоянии активного перехода на дистанционные технологии в период пандемии и уже вынужденного активного освоения информационных и музыкально-компьютерных технологий педагогами-музыкантами.

Политика Минобрнауки РФ нацелена на поддержание информационной открытости образовательного пространства, разрабатываются обязательные требования к функционированию образовательной организации и её контента в информационной среде. Медиаактивность, например, учитывается в рейтинге вузов и их руководителей: «Мы поддерживаем стремление определить и закрепить в концепции информационного взаимодействия требования к качеству информации и готовы принимать участие в рабочих группах по этому вопросу» [14]. При этом оцениваются качество публикаций, своевременность и актуальность размещённых материалов, частота и регулярность публикаций. С 2013 года проводится конкурс «МЕДИА-активность вузов РФ», состоящий из нескольких уровней: всероссийский конкурс «Пресс-служба вуза», всероссийский конкурсный проект «МЕДИАактивность вузов РФ» и международный конкурсный проект «Информационно открытый университет. Уровень международный».

Трансполируя этот посыл на работу педагога-музыканта в организации любого образовательного уровня, становится понятно, что подобная медиа- и интерактивность не может обойтись без постижений в области музыкально-компьютерных технологий и в том числе online-редакторов, то есть аудиоредакторов и нотных редакторов (нотаторов), а также online-секвенсоров, программ в области саунд-дизайна, виртуального цифрового музыкального инструментария и т. п. Без них трудно представить современный цифровой учебный контент, без которого уже немыслимо обучение. Не стоит забывать о статистике: «40% авторов текстов в глобальной сети — в возрасте от 14 до 25 лет, а первый свой опыт в освоении Интернета дети получают уже в 3 года. Компания Google обнародовала отчёт “Мобильный Интернет в России” (2011 год), в котором проанализирован рынок мобильных устройств и их проникновение по регионам России. Сообщается, что в стране насчитывается около 40 млн пользователей мобильного Интернета и их число продолжает расти. Дети с 12 лет и выше составляют 30–40% пользователей мобильной связи» [1]. Думается, что сейчас эти показатели ещё выше.

Из собственного опыта работы в вузе отметим, что в период дистанционного или смешанного форматов обучения (которые продолжают и сейчас) стали очень важны новые формы общения, понятные молодёжи. Достаточно взглянуть на форматы, в которых предлагается представлять учебный и учебно-методический материал в системе дистанционного обучения (СДО) Moodle: «форум», «чат», «гиперссылка», «интерактивный контент» и т. д.

Замечено, что чем чаще проявляет активность педагог, чем разнообразнее он применяет формы дистанционного обучения, выходя на «общий язык» с обучающимися, тем активнее и охотнее усваивается материал. Также личная профессиональная активность, в том числе, например, в наиболее популярных социальных сетях, на персональном сайте и т. п.,

повышает авторитет педагога с точки зрения его приближения, нахождения общего языка с обучающимися. Социальные сети, сайты (в том числе персональные), электронные дневники и журналы, системы электронных образовательных ресурсов стали неотъемлемой частью нашей жизни, позволяя работать с большими потоками информации. Для педагогов-музыкантов с этой точки зрения отметим ресурс *Moodle Music*. Педагог уже не обладает монополией на знания, и актуальными становятся вопросы нового формата обучения и передачи знаний. Изменился сам глобальный информационный уклад, и чем выше будет уровень новой медиаинформационной культуры, тем выше будет и сам контент. И зависеть он будет в том числе от скорейшего и активного включения профессионалов-педагогов, без размышлений о нужности такого включения.

Музыкальное творчество и образование имеют большой потенциал и свои уникальные — музыкально-компьютерные — технологии, которые лежат в основе новой медиа- и интерактивности, медиаторстве педагога-музыканта: «Созидательная медиаактивность, благодаря внешним и внутренним усилиям личности, раскрывается в медиатеатральности и медиаторстве. Этот процесс не происходит сам собой, произвольно. Необходима мотивация, которая побуждает молодого человека перейти от в целом ни к чему не обязывающей потребительской медиаактивности к системной деятельности и творчеству в сфере медиа» [1].

Должны быть выявлены необходимые современному педагогу-музыканту общие и частные компетенции в сфере информационных технологий, а именно — компетенции, связанные с использованием музыкантами музыкально-компьютерных технологий, и разработана эффективная методика развития информационной компетентности. Важно понимать эффективность как повышение уровня информационной компетентности, позволяющей специалисту использовать (в творчестве

и в процессе музыкального образования) потенциал музыкально-компьютерных технологий самому и обучать этому других музыкантов. Необходимо активнее внедрять педагогические эксперименты, проводимые в условиях современной высокотехнологичной, творческой образовательной среды, выявляя и применяя те педагогические принципы и технологии, которые соответствуют природе музыкально-компьютерных технологий, наиболее эффективно формируя необходимые информационные компетенции специалиста современного музыкального образования; выполнять статистическую обработку и, используя другие формы анализа собственных педагогических экспериментов в этом направлении, обобщать и представлять научному и педагогическому сообществу результаты исследований. Конечно, должно обновляться ресурсное обеспечение учебного процесса, включая обновление материально-технической базы обучения, коррективы нормативов учёта нагрузки и оплаты работы педагога.

Конечно, ничто не заменит личного педагогического общения с учеником, тем более для музыкантов, где традиционно делается упор на индивидуальный контакт. Однако нельзя отрицать реалии нашего времени, не нужно отставать и упорствовать в освоении современных информационных и музыкально-компьютерных технологий, необходимо сокращать разрыв между инновациями, ориентированными на широкое использование новых информационных образовательных технологий, и традиционной музыкальной педагогикой. Каждому педагогу-музыканту (с учётом специфики его музыкантской специальности (преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель конкретного инструмента, вокала и пр.) необходимо провести для себя стартовый анализ ситуации, сложившейся в данном направлении музыкальной педагогики в связи с появлением феномена музыкально-компьютерных технологий, информатизацией музыкального образования,



необходимостью повышения собственной медиа- и интерактивности. Важно корректировать методику обучения музыкантов различных специальностей на базе музыкально-компьютерных, информационных технологий, основываясь главным образом на эвристических методиках, актуализации коммуникации между преподавателем и обучающимися с целью активизации их понятийного и образного мышления на основе учёта психологических особенностей обучаемых по музыкальным специальностям. Инновации в области музыкального искусства, музыкального воспитания и образования, должно быть призваны в том числе всемерно содействовать развитию МКТ как важнейшему условию в реформировании современного музыкального образования, способствовать интенсивному развитию и широкому распространению интерактивных средств обучения, активнее включать исполнительство на цифровых музыкальных инструментах в перечень дисциплин в системе российского музыкального образования всех указанных выше уровней. Ведь это, помимо всего прочего, — ещё и новый путь к сердцам наших, таких непохожих на нас, детей.

Таким образом, наряду с традиционными педагогическими технологиями новая коммуникативная площадка профессионального сообщества адаптируется к современным запросам, развитию информационных и музыкально-компьютерных технологий и требует включения педагогического мастерства нового типа, которые мы условно называем «медиа- и интерактивность», обеспечивая открытость нового типа и актуальность труда педагога-музыканта. Активность в медиасреде представляется важнейшим источником

развития личности (как педагога, так и обучающихся); эта активность становится частью медиаобразования и требует дополнительных знаний при изучении всех его возможностей.

Педагогу-музыканту необходимо создавать качественный медиаинформационный контент с соответствующими обобщениями, выводами и понятиями, учиться его грамотно преподносить, трансполируя свой опыт в традиционных педагогических технологиях, музыкальной педагогике в новую образовательную среду в целях оптимизации современного музыкально-педагогического образования, применять музыкально-компьютерные технологии, возможности систем дистанционного обучения, в том числе для музыкантов (например, Moodle Music). Важно в том числе формулировать свои предложения по системному развитию образовательных стандартов в этой части, анализировать с этой целью основные педагогические условия формирования информационных компетенций будущего специалиста-музыканта, разрабатывать и представлять новую методическую систему формирования современных знаний, излагать основные принципы проектирования учебно-методического процесса нового типа, определить особенности построения учебного процесса, в том числе с введением нелинейной организации такого процесса.

Творческим направлениям подготовки (обучения) важно выдержать грамотный баланс, не теряя индивидуального, «живого контакта» с учениками и в то же время не отрицать современных реалий и адаптироваться в условиях формирования высокотехнологичной информационной образовательной среды.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Жилавская И.В. Медиаактивность молодёжи как фактор медиаобразования // Медиа. Информация. Коммуникация (МИС). Электронный ресурс. URL: <http://mic.org.ru/vyp/teoriya-media-i-mediaobrazovaniya/mediaaktivnost-molodezhi-kak-faktor-mediaobrazovaniya/> (дата обращения: 02.12.2021).

2. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: to the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 23–28.
3. Белунцов В.О. Компьютер для музыканта. СПб.: Питер), 2001. 464 с.
4. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования : монография. Дубна, 2007. 496 с.
5. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // *Opcon*. 2019. V. 35. № SpecialEdition24, pp. 360–375.
6. Бергер Н.А., Горбунова И.Б., Яцентковская Н.А. Общее музыкальное образование в Школе XXI // *Мир науки, культуры, образования*. 2015. № 6 (55). С. 147–151.
7. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings*. Heidelberg: Springer. 2018, pp. 381–389.
8. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 15–18.
9. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Digital Sets of Instruments in the System of Contemporary Artistic Education in Music: Socio-Cultural Aspect. *Journal of Critical Reviews*. 2020. Vol. 7, No. 19, pp. 982–989.
10. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem // *International Journal of Recent Technology and Engineering*. 2019. V. 8. No. 2, S4, pp. 913–918.
11. Мезенцева С.В. Новая культура трансляции знаний в условиях цифровой образовательной среды творческого вуза (об опыте работы в системе Moodle и Moodle Music) // *ICONI*. 2020. № 3. С. 80–86. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.3.080-086>
12. Чернышов А.В. Медиамузыка : Исследование. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с.
13. Синдеева Е. МЕДИАактивность российских вузов // Аккредитация в образовании. Электронный ресурс. URL: [https://akvobr.ru/mediaaktivnost\\_rossiiskih\\_vuzov.html](https://akvobr.ru/mediaaktivnost_rossiiskih_vuzov.html) (дата обращения: 02.12.2021).
14. Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме расширения академического терминологического круга // *Материалы XVII Санкт-Петербургской международной конференции «Региональная информатика (РИ-2020)»*. 28–30 октября 2020 г. Часть II. СПб., 2021. С. 77–78.

---

### Информация об авторах:

**С.В. Мезенцева**, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии», Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия)

**И.О. Товпич**, директор средней общеобразовательной школы № 8 «Музыка» с углублённым изучением предметов музыкального цикла (г. Санкт-Петербург, Россия)

---

## REFERENCES

1. Zhilavskaya I.V. Mediaaktivnost' molodezhi kak faktor mediaobrazovaniya [Media Activity of Youth as a Factor of Media Education]. *Media. Informatsiya. Kommunikatsiya (MIC)* [Media. Information. Communication (MIC)]. URL: <http://mic.org.ru/vyp/teoriya-media-i-mediaobrazovaniya/mediaaktivnost-molodezhi-kak-faktor-mediaobrazovaniya/> (access date: 12/02/2021).
2. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: to the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 23–28.



3. Beluntsov V.O. *Komp'yuter dlya muzykantov* [The Computer for Musicians]. St. Petersburg: Piter, 2001. 464 p.
4. Krasil'nikov I.M. *Elektronnoe muzykal'noe tvorchestvo v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya : monografiya* [Electronic Musical Artistry in the System of Art Education : Monograph]. Dubna, 2007. 496 p.
5. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. V. 35. № SpecialEdition24, pp. 360–375.
6. Berger N.A., Gorbunova I.B., Yatsentkovskaya N.A. Obshchee muzykal'noe obrazovanie v Shkole XXI veka [General Musical Education in the 21st Century School]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2015;6(55):147–151.
7. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings*. Springer, 2018, pp. 381–389.
8. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. *Int'l Conference Proceedings*. 2018, pp. 15–18.
9. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Digital Sets of Instruments in the System of Contemporary Artistic Education in Music: Socio-Cultural Aspect. *Journal of Critical Reviews*. 2020. Vol. 7, No. 19, pp. 982–989.
10. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem. *International Journal of Recent Technology and Engineering*. 2019;8(2-S4):913-918.
11. Mezentseva S.V. Novaya kul'tura translyatsii znaniy v usloviyakh tsifrovoy obrazovatel'noy sredy tvorcheskogo vuza (ob opyte raboty v sisteme Moodle i Moodle Music) [The New Culture of Translation of Knowledge in the Digital Educational Environment of an Artistic University (Concerning the Experience of Working in the Moodle and Moodle Music Systems)]. *ICONI*. 2020;(3):80–86. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.3.080-086>
12. Chernyshov A.V. *Mediamuzyka : Issledovanie* [Media Music : Research]. Moscow: Mediamuzyka, 2013. 286 p.
13. Sindeeva E. *MEDIAaktivnost' rossiyskikh vuzov* [MEDIA Activities of Russian Universities]. Akkreditatsiya v obrazovanii [Accreditation in Education]. URL: [https://akvobr.ru/mediaaktivnost\\_rossiiskih\\_vuzov.html](https://akvobr.ru/mediaaktivnost_rossiiskih_vuzov.html) (access date: 12/02/2021).
14. Mezentseva S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: k probleme rasshireniya akademicheskogo terminologicheskogo kruga [Music Computer Technologies: Concerning the Issue of Expanding the Academic Terminology Circle]. *Materialy XVII Sankt-Peterburgskoy mezhdunarodnoy konferentsii "Regional'naya informatika (RI-2020)". 28–30 oktyabrya 2020 g. Chast' II* [Proceedings of the XVII St. Petersburg International Conference "Regional Informatics (RI-2020)." October 28–30, 2020. Part II. St. Petersburg, 2021, pp. 77–78.

---

#### Information about the authors:

**Svetlana V. Mezentseva**, Ph.D., Associate Professor, Head of Department of Art, Senior Research Associate of the Educational-Methodological Laboratory of Music Computer Technologies, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)

**Irina O. Tovpich**, Director of the "Muzyka" Secondary School No. 8 with Concentration on the Study of Musical Subjects (St. Petersburg, Russia)

---

Статья поступила в редакцию 27.11.2021; одобрена после рецензирования 12.12.2021; принята к публикации 01.02.2022.

The article was submitted 11/27/2021; approved after reviewing 12/12/2021; accepted for publication 02/01/2022.

---



УДК 78.01, 78.071

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.100-109>

Научная статья

Original article

## Звук и музыка в видеоиграх: актуальные проблемы

## Sound and Music in Video Games: Relevant Issues

**СНЕЖАНА ЮРЬЕВНА УЛЬЯНОВА**

**SNEZHANA YU. ULYANOVA**

*Ростовская государственная  
консерватория им. С.В. Рахманинова,  
г. Ростов-на-Дону, Россия,  
snezhanaulyanova@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-0054-7551>*

*Rostov State  
Rachmaninoff Conservatoire,  
Rostov-on-Don, Russia,  
snezhanaulyanova@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-0054-7551>*

*Аннотация.* Статья рассматривает основные актуальные проблемы звука и, в частности, саундтрека в современных видеоиграх. Огромная популярность этого нового жанрового пласта современной музыкальной культуры заслуживает серьёзного научного осмысления. Автор называет и освещает такие важнейшие проблемы, как общие характеристики звукового облика видеоигры, разнообразные шумы и музыкальные композиции. Музыка для игры сегодня пишут знаменитые авторы — такие как Ханс Циммер, Джереми Соул, Гарри Грегсон-Уильямс, Акира Ямаока, Йеспер Кюд. В последнее время музыка в видеоиграх по своим художественным достоинствам и возможностям становится более востребованной широкой аудиторией, чем музыка кино. Актуальным автору представляется наблюдение за функциями музыки в видеоигре — их система с разнообразными ссылками на известные продукты описана в статье. Кроме того, поставлена и кратко освещена важнейшая проблема теоретической, эстетической характеристики авторской музыки, практически не затрагиваемая в современной зарубежной и отечественной литературе. Для иллюстрации подобной постановки вопроса изложены суждения о музыкальном языке, стиле, стилистике

*Abstract.* The article examines the main current issues of sound and, in particular, soundtrack in the modern video games. The immense popularity of this new genre layer of modern musical culture deserves serious scholarly understanding. So the author names and highlights such important issues as the general characteristic features of sound image of video games, diverse sounds and original musical compositions. The music for the game is presently being written by such famous composers as Hans Zimmer, Jeremy Soul, Harry Gregson-Williams, Akira Yamaoka, and Jesper Kyd. Recently, music in video games has become more in demand by a wide audience than movie music, due to its artistic merit and capabilities. The observation of the functions of music in video games seems to be relevant to the author — their system with various links to well-known products is described in the article. Moreover, the most important issue of the theoretical, aesthetic characteristic features of composers' original music, which is practically not touched upon in modern literature in Russia and in other countries, is also posed and briefly highlighted. To illustrate such a formulation of the question, various opinions about the musical language, style and stylistic features are presented by the illustrative example of the American



на показательном примере творчества американского композитора Пола Энтони Ромеро. Некоторые важные суждения высказаны о совершенно новом формате композиторской техники — использовании специальных сетевых библиотек.

*Ключевые слова:*

видеоигра, музыка в видеоигре, звуковой дизайн видеоигры, функции музыки в видеоигре, Пол Ромеро

composer Paul Anthony Romero. Certain important positions have been made about the entirely new format of composing technique — the use of special network libraries.

*Keywords:*

video game, video game music, video game sound design, video game music functions, Paul Romero

*Для цитирования:*

Ульянова С.Ю. Звук и музыка в видеоиграх: актуальные проблемы // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 100–109. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.100-109>

*For citation:*

Ulyanova S.Yu. Sound and Music in Video Games: Relevant Problems. ICONI. 2022;(1):100–109. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.100-109>

**И**стория компьютерных игр началась примерно в 40–50-х годах прошлого века с разработки самых простых манипуляций и визуальных симуляций. Звуковое сопровождение появилось значительно позже и представляло собой короткие аудиосигналы, попискивание и забавное «стрекотание», раздававшиеся из встроенного в игровую приставку динамика. В последнее время звук в видеоиграх достиг огромного прогресса, а по техническим, художественным качествам и возможностям даже «перегнал» кинематограф.

Видеоигра (англ. video game) — необыкновенно популярное сегодня развлечение у самой различной возрастной аудитории, объединяющее несколько видов искусства — театр, кино, музыку, анимацию, спорт. Видеоигры нередко создаются на основе фильмов, книг, и, наоборот, — по сюжетам видеоигр снимаются кинофильмы, сериалы<sup>1</sup>. В некоторых странах видеоигры официально признаны видом искусства: в 2006 во Франции, в 2008 в Германии, в 2011 в США.

Рассмотрение этого нового культурного пласта заслуживает внимания иссле-

дователей в различных аспектах. Особая роль в создании увлекательного мира видеоигры принадлежит звуковой картине. Музыкальное сопровождение для видеоигр в наше время записывается известными симфоническими оркестрами, а персонажей озвучивают знаменитые актёры и поп-звёзды. Музыкальный контент видеоигры создают композиторы, плотно сотрудничающие с аудиоредакторами команды разработчиков. Самые высокие гонорары за музыку к видеоиграм привлекают к этому виду творчества серьёзных авторов — культовых композиторов, таких как Джереми Соул (Jeremy Soule), Ханс Циммер (Hans Zimmer), Гарри Грегсон-Уильямс (Harry Gregson-Williams), Остин Винтори (Austin Wintory), суперзвезда Голливуда Майкл Джаккино (Michael Giacchino), Акира Ямаока (Akira Yamaoka), Йеспер Кюд (Jesper Kyd).

В данной статье предпринята попытка осветить некоторые проблемы звука в видеоигре и её музыкального сопровождения. Даже краткое их описание вышло бы далеко за рамки журнальной статьи. Поэтому рассмотрены лишь несколько ракурсов, среди которых общие



сведения о звуке, формулировка функций музыки в игре и суждения о её языке, стиле, стилистике приводятся на показательном примере американского композитора Пола Энтони Ромеро.

В современной литературе не сложилось единого мнения о трактовке понятия «музыка видеоигры». Достаточно сказать, что наряду с ним широко фигурируют такие определения, как «музыкальное сопровождение», «музыкальное оформление», «саундтрек»<sup>2</sup>. Творчество современных зарубежных композиторов в жанре музыки к видеоигре освещено в научных исследованиях весьма скромно. Частично сведения можно найти в известной американской «Истории музыки конца XX века» под редакцией Р. Тарускина<sup>3</sup>. В отечественной науке же краткий обзор представлен в книге Р. Бровка<sup>4</sup>. Попытку анализа звукового дизайна и технологий «игрового» аудио предпринял А. Деникин<sup>5</sup>, который помимо характеристики специфики игрового звука разработал классификацию функций музыкального сопровождения в видеоигре. Но в общем и целом исследователи контента индустрии видеоигр обращают внимание, в основном, не на саундтреки, а на различные аудио- и видеоспецэффекты или игровые технологии. Например, изучаются актуальность и роль дизайна в индустрии компьютерных игр<sup>6</sup>, процесс разработки видеоигр<sup>7</sup>. Авторы публикаций интересуют место видеоигр в жизни человека, осмысление этапов развития игровой индустрии, анализ её языка и места в современном мире<sup>8</sup>, является ли видеоигра «искусством»<sup>9</sup>, компьютерный дискурс изучается как разновидность дискурса в целом и особого дискурса сферы компьютерных игр<sup>10</sup>.

Другими словами, проблемам функций музыки видеоигр и особенно её теоретической, эстетической характеристике в современном отечественном музыкознании не уделяется достаточного внимания. В Сети сведения о музыке игр и композиторах и даже разбор саундтре-

ков к видеоиграм на сайты выкладывают в основном геймеры, просто высказывая своё отношение к ним. Не очень сильно выделяется в этом смысле и зарубежное научное знание: работ, посвящённых проблеме изучения музыкальной составляющей видеоигр, на Западе удивительно мало, несмотря на их в большинстве своём «иностранные» производство и широкое распространение, а также на то, что саундтрек в них в последнее время становится практически таким же значимым, как и видео. Авторы иностранных публикаций обращают внимание на понимание музыки видеоигр, освещая её аспекты и давая концептуальные идеи для будущего анализа [1], рассматривают культурные и технологические возможности музыки как средства взаимодействия с компьютерными играми [2; 3], уделяют внимание взаимосвязи музыки и видеоигр с более широким социальным и культурным контекстом [4], отмечают, что музыка видеоигр претерпела собственный особый набор стилистических и функциональных метаморфоз, одновременно заимствуя и реконтекстуализируя более ранние модели [5].

В видеоигре сегодня можно выделить три основных составляющих: *сеттинг*<sup>11</sup>, *геймплей*<sup>12</sup> и *музыка* (саундтреки, или композиции)<sup>13</sup>. Нередко звук подбирается, обрабатывается и монтируется отдельно от видеоряда для последующего совмещения с визуальными образами. Сюжет в играх не имеет чёткой последовательности и развивается в зависимости от действий игрока, в результате которых всё звуковое сопровождение воспроизводится в различных сочетаниях. Пользователь может изменять или заменять созданный в игре разработчиками звук на фрагменты собственного сочинения. Например, видеоигра *Twisted Metal 4* позволяет удалять звуковой трек и заменять его собственными фрагментами с CD-диска. А в *Guitar Hero* и *SingStar* пользователь может исполнять композиции на аналогах музыкальных инструментов



или петь с виртуальной сцены. При этом программа «помогает», «редактируя» любительские попытки.

Говоря о звуке видеоигр в целом, следует заметить, что функции его различны, и перечислить их целесообразнее, представив в виде некоей системы.

### **1. Изобразительная (звуковой комментарий визуального образа)**

Звуковое сопровождение воплощает образ локации, в которой находится игрок. Часто для аудиохарактеристики визуализированного образа природы используются различные естественные шумы — шорох листьев, чириканье птиц, звуки дождя, ветра. В игре *The Elder Scrolls V: Skyrim* игрок на корабле услышит шум моря и крики чаек, а в игре *Diablo*, переместившись в большой город, уловит бой городских часов и различные уличные шумы. Звуком «предваряются» события: так, в *Fallout 3*, передвигаясь по локации пустоши, можно по изменениям в характере музыки догадаться о приближении врага, а в *Resident Evil* о приближении противника предупреждают крики невидимых монстров. В онлайн-шутерах<sup>14</sup> *Overwatch*, *Counter-Strike*, *HALO* многократно возникает звук перезарядки оружия. В игре *Silent Hill 2* используется «белый шум», который оповещает игрока о приближении монстров, а звук сирены призывает быть внимательным и осторожным при переходе города в ночной режим. Подобную функцию выполняют голосовые оповещения — в стратегии *Sim City* игрок в одной части города узнает о событиях, происходящих в других районах.

### **2. Звуковая характеристика персонажа**

В играх жанров *Survival horror*<sup>15</sup>, *action*<sup>16</sup> и *RPG* (*Role-Playing Game* — ролевые игры) часто звучат лейтмотивы или лейттемы, характеризующие определённого персонажа. В видеоигре *F.E.A.R. 2 Project Origin* у Альмы есть лейтмотив, её эмоциональный портрет — мелодия детской музыкальной шкатулки. В *Silent Hill 2* каждый персонаж появляется непредсказуемо

и может быть настроен как дружелюбно, так и враждебно, от чего его лейттема видоизменяется. В серии игр *Dark Souls* саундтрек звучит только во время схватки с мифическими существами.

Важным средством в передаче образа персонажа являются тембр голоса и дикция. В видеоигре жанра квест *Grim Fandango* дон Копал говорит спокойным тоном с североамериканским акцентом, а Сальвадор — южноамериканец — борец за справедливость, охарактеризован ритмичной и бодрой декламацией. Когда персонаж находится в опасности или ему предстоит сложная битва, музыка становится более агрессивной и динамичной, с перепадами темпа и экспрессией в мелодии и гармонии. Как, например, в финальном сражении со злобным боссом в видеоигре *Legend of Zelda: Ocarina of Time*. В видеоиграх используются звуки дыхания и сердцебиения, интенсивность которых зависит от напряжённости игровой ситуации. Этот приём используется в большинстве игр жанров хоррор, шутер и экшн — например, в игре *Dead Space*.

### **3. Создание эмоционального тону-са определённого эпизода игры**

Звучание в части эпизодов важно для эмоциональных реакций на сюжет. В игре *Civilization* в мирное время звучат умиротворённые пасторальные композиции, во время объявления войны они более мрачные. Яркая, эмоционально приподнятая фольклорная тема в видеоигре *The Witcher 3: Wild Hunt* сопровождает город Новиград. А у древнего заброшенного города варанов Лок Муинне — тоскливая и печальная лирическая мелодия. В битвах яркая, призывная музыка задаёт темп игровым действиям. В эпизодах скачек и ограблений в игре *Red Dead Redemption II* динамичные композиции в стиле кантри создают атмосферу и дух вестерна, Дикого Запада.

Эпизоды прогулки по локации, длительные задания сопровождаются фоновой музыкой, нередко в жанре эмбиент<sup>17</sup> (зачастую её называют «фоновой»).

Она погружает в игру, но не привлекает к себе специального внимания. В лесах видеоигры *World of Warcraft* эмбиент-музыка задаёт спокойное медитативное настроение, а в видеоигре «Сталкер» (жанра хоррор/шутер) в локации заброшенной Чернобыльской АЭС эмбиент погружает в состояние застылости, забытости, остановки хода времени.

В современных играх разработчики прибегают к кат-сценам<sup>18</sup>. В подобной «врезке» в начале часто появляется главная лейттема (она может звучать и в дальнейшем), задавая тонус на всю игру, а завершающая сопровождает заключительную видеозаставку или титры, передавая ощущение конца пути, победы.

#### **4. Комментарий конкретного события**

Музыкальные характеристики событий подчёркивают достижения: открытие новой территории, нахождение предмета для задания, успешное выполнение миссии, открытие нового уровня, победа. В серии игр *Heroes of Might & Magic* («Герои меча и магии») несколько таких «музыкальных комментариев»: победа — тема торжественная; проигрыш — гнетущая и скорбная; мотив карты-загадки звучит напряжённо и тревожно. В видеоигре *Grand Theft Auto* прохождение миссии сопровождается короткой композицией в стиле хип-хоп; получение нового уровня в видеоигре *Fallout 4* оформлено воинственной темой у медных с барабанной дробью. В игре *The Elder Scrolls V: Skyrim* при достижении нового уровня звучит отрывок из главной темы этой игры — крики мужчин-воинов. В игре *Rise of the Tomb Raider* присутствует загадочная мелодия открытия гробницы, исполняемая вокалисткой на фоне звучания барабанных ритмов.

#### **5. Коммерческая (рекламная) функция**

Выбор музыкальных треков редакторами порою обусловлен всеобщей известностью композиций на момент выхода игры. Чаще всего поп-музыка

используется в играх жанра автомобильных аркад: например, в популярной гоночной серии видеоигр *Need for Speed* и *Grand Theft Auto* при поездке по городу в радио звучат композиции известных исполнителей.

Зачастую видеоролики из игр становятся популярными и выполняют роль рекламы: персонажи и сюжеты используются в маркетинговых целях — так видеоигры влияют на индустрию кино и видео, поп-музыки. По сюжетам игры снимают фильмы: серия кинолент «Обитель зла» (*Resident Evil*), «Лара Крофт — расхитительница гробниц» (*Tomb Raider*), «Принц Персии», «Последняя фантазия» (*Final Fantasy*). Или же, наоборот, за основу видеоигры берётся популярный кинофильм, например «Звёздные войны», «Матрица», «Властелин колец» и др.

#### **6. Креативная функция**

Это самая привлекательная функция видеоигрового звукового сопровождения — пользователь может изменять звучание саундтрека. Например, в игре жанра платформер *Braid* игрок может управлять течением времени, обращая его вспять. При таком действии музыкальное сопровождение звучит «в обратной перемотке».

Существует также отдельный жанр видеоигр — музыкальные. В нём музыкальная составляющая ставится во главу угла, а от игроков требуется наличие чувства ритма. В основном это танцы или исполнение группой музыкальных композиций. К таким играм относятся, к примеру, танцевальная аркада *Just Dance* или ритм-игра *DJMax Respect*. Задача игрока — в соответствии с тем, что демонстрируется на экране, нажимать определённые кнопки или выполнять танцевальные движения. В случае точного попадания в ритм и успешного прохождения начисляются очки. А в некоторых играх пользователю даётся возможность самому исполнять музыку, почувствовать себя в роли эстрадной суперзвезды. *Rocksmith* 2014 года



позволяет подключить к игровой приставке настоящую электрогитару и «создавать композиции» вместе со звучащей «внутри игры» фонограммой.

В самых разных по характеру комментариях разработчики нередко цитируют оригинальные классические произведения. Так, в первой части серии игр *Earthworm Jim* звучит часть произведения М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе», а во второй части этой игры на одном из уровней — первая часть «Лунной сонаты» Л. Бетховена, которую можно услышать также в первой части игры *Resident Evil* (для того чтобы открыть секретную дверь, нужно сыграть на фортепиано отрывок сонаты). В игре *Dragon Slayer* звучит один из Славянских танцев А. Дворжака. В *The Evil Within* можно услышать «Лунный свет» К. Дебюсси. В игре *Far Cry 3* взлёта вертолёт и стрельба происходят на фоне «Полёта валькирий» Р. Вагнера. Всю игру *Lemmings* сопровождает Канон ре мажор И. Пахельбеля. В игре *BioShock Infinite* звучит *Lacrimosa* из реквиема В.А. Моцарта.

В самом общем плане можно говорить о двух концептуальных подходах к звуковому дизайну видеоигры. Как и на первых порах, дизайнеры сегодня используют звуковой комментарий, создание звукового фона, звукового ландшафта комбинированием реальных звучаний окружающего мира с помощью компьютерных технологий. Но в широчайшем арсенале именно музыкальных решений видеоигры можно выделить, во-первых, создание музыкального сопровождения и оригинальной авторской музыки, специально адресованных конкретной игре, конкретной серии (многие популярные игры сегодня «многосерийны»), а во-вторых, использование композиторами специальных библиотек звуков, о чём будет сказано ниже.

В предпринятом обзоре функций звукового облика множества игр не фигурировала характеристика музыки, её языка, стиля, индивидуальности компо-

зителя — это заслуживает масштабного теоретического труда. Но затронуть эти вопросы представляется уместным и необходимым, и для этого мы выбрали творчество американского композитора и пианиста Пола Ромеро (Paul Romero)<sup>19</sup>.

Ромеро пишет музыку в академических жанрах, но мировую известность завоевал своими саундтреками к кинофильмам и особенно музыкой для видеоигр, работая с компаниями Ubisoft, Sony, New World Computing. Его основные работы: саундтреки к серии игр *Heroes of Might and Magic* (I—VII части), к играм *EverQuest*, *Neverwinter Nights*, *Creature Quest*, музыка к короткометражному фильму *L.A. Vampire*. Главным творческим этапом длиной в двадцать лет стала работа над саундтреками к серии видеоигр *Heroes of Might and Magic*<sup>20</sup> — эта музыка сделала композитора популярным на всех континентах.

При создании композиций к серии видеоигр «Герои меча и магии» Ромеро подражает самым разным стилевым моделям. Для саундтрека к фракции «Замок варваров» он, чтобы придать музыке черты «старинны», выбирает стремительную токкатную тему, стилизуя её под прелюдию *d moll* из I тома «ХТК» И.С. Баха; доблестных рыцарей характеризует изысканной барочной аллемандой. Во второй части игры композитор обращается к вокальным формам в стиле позднего романтизма, имеющим сходство с ариями из опер Р. Вагнера. Саундтрек к фракции «Замок некромантов» представляет собой взволнованную оперную арию баса на текст из философского трактата Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Для визуального образа фракции «Некрополис» в игре *Heroes of Might and Magic III* Пол Ромеро обращается к начальной мелодической фразе секвенции *Dies irae* в значении «общепризнанного» образа смерти — как наказания, кары за грех. И вдохновляется произведениями «Пляска смерти» Ф. Листа и симфонической поэмой С. Рахманинова «Остров мёртвых».



Ромеро сам отмечает, что музыка Прокофьева и II часть «Симфонических танцев» Рахманинова оказали большое влияние на саундтрек города в III части. Для создания образа снежной башни, в которой кружась падают снежинки и в каждой детали царит дух волшебства, его вдохновил Вальс из балета С. Прокофьева «Золушка» с его вопрошающими секундowymi интонациями и полётной мелодией. Саундтрек к главному меню V части написан в стиле позднего романтизма (как и музыкальное сопровождение ко второй игре серии) — подобно заключительной части реквиема *Libera me*, что напоминает нам о последней части «Реквиема» Дж. Верди.

В III части серии композитор обращается к стилистике народной музыки: тема фракции «Оплот» основана на армянских народных мелодиях, а композиции, сопровождающие сражения, имитируют африканские и южноамериканские ритуальные наигрыши. Тема фракции «Лесной союз» из V части отражает стилистические особенности турецкой музыки.

Тема фракции «Цитадель», по словам автора, была вдохновлена одной из американских блюз-композиций конца 60-х годов. Это одна из его любимых поп-песен Берта Бакарака из фильма «Долина кукол» 1960-х годов, она вдохновила Ромеро на мотивы вокальной партии и блюзовые оркестровые переходы между частями.

Народные стилистические особенности проявляются не только в темах фракций, но и при посещении игроком построек и локаций на карте приключений. В «Святынище» герой может укрыться от вражеских войск на значительное количество времени, что потребовало отдельного музыкального фрагмента. В предыдущих частях этот объект напоминал христианский храм, в процессе же создания саундтрека к VI части серии Пол Ромеро и Роб Кинг<sup>21</sup> полагались на дизайнерские концепт-арты, содержащие элементы искусства Китая и Японии. «Надо [было] что-то в духе Джакомо

Пуччини, — поясняет Ромеро, — для «Святынища» я сознательно отталкивался от его идей»<sup>22</sup>.

Смоделированный в современном формате — на компьютере — набросок он для большей выразительности украшает инструментальными тембрами. Кстати, именно это и позволяет впоследствии комплектовать программы для концертных залов, где сам маэстро исполняет достаточно развёрнутые фрагменты фортепианной партии. Так через музыку видеоигры он реализует свою мечту — быть пианистом.

Саундтрек «Героев меча и магии» является квинтэссенцией всех творческих исканий Пола Ромеро на протяжении двадцати лет создания музыки к данной серии игр. Композитор прибегает к самоцитированию и открытому смешению стилей, что является «визитной карточкой» его творчества. Музыка в каждой сцене VII части «Героев» разнообразна по стиливым подражаниям: от кельтского фольклора и арабских мотивов до Рахманинова и Прокофьева.

В распоряжении современного композитора — всё мировое наследие музыки. Пол Ромеро использует жанрово-стилевые модели различных эпох, их основные узнаваемые признаки, создавая полистилистические, полистильные композиции. И определить, какое конкретное произведение какого именно автора послужило ему образцом в решении данного эпизода, совсем несложно (о чём он сам и сообщает в интервью и различных комментариях).

В 2022 году такой подход к музыке кажется привычным и не новым. Смешение стилей происходит в разных сферах искусства: кино, живопись, анимация, архитектура, мода. Сочетание разных исторических источников — это то, как выглядит сегодня культура в целом. И в сфере музыки это также актуально: композиторы выбирают те средства и стиливые модели, которые считают убедительными для своих произведений.



Музыкальное сопровождение видеоигры, над которым часто работают выдающиеся музыканты-профессионалы, составляет, на наш взгляд, существенную часть истории музыки наших дней. И звуковой мир видеоигры, и творчество в этой области известных современных композиторов, и конкретные культовые фигуры, и весьма разнообразные музыкальные решения заслуживают теоретического исследования. Безусловно, очерченными здесь ракурсами проблематика не исчерпывается.

Особый интерес представляет проблема самой техники сочинения саундтреков: сегодня почти вся музыка к видео создаётся с помощью самых различных так называемых библиотек звуков, в том числе и просто сэмплов<sup>23</sup>. И часто она опирается и на музыку, уже когда-то кем-то написанную. Ромеро тоже использовал так называемую кельтскую библиотеку<sup>24</sup>, но однажды признался: «Она была настолько хороша, что к ней обращались композиторы всего мира. Но! Отныне я больше не буду пользоваться библиотеками, потому что в итоге моя музыка звучит так же, как и у других. В результате никто не может назвать себя её автором,

поскольку мы все просто пользовались одной и той же библиотекой»<sup>25</sup>.

Не менее важное направление — исполнительское, касающееся обновления концертной практики специальными переложениями музыки видеоигр, которая успешно конкурирует сегодня не только с симфонией, но и с уже не вызывающими удивления программами, составленными из музыки к кинофильмам. Сетевые ресурсы в последние годы активно демонстрируют широкое развитие композиторской деятельности, связанной с видеоиграми. И если появившаяся во времена их зарождения монография В. Конен «Театр и симфония» доказывала происхождение симфонии из театра<sup>26</sup>, то в наши дни обилие оркестровых произведений позволяет расширить данный тезис и утверждать, что современные симфонии — это итог развития кино- и гейм-индустрии. Во всяком случае, подобный подход — то есть обнаружение и доказательство самой непосредственной связи между музыкой концертирующих исполнителей и аудиоконпозициями, созданными специально для видеоигр, — несомненно, выглядит весьма перспективным для продолжения изучения этой темы.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Например, серия фильмов «Обитель зла», снятая по сценарию Пола Андерсона, является киноадаптацией серии компьютерных игр *Resident Evil* компании Capcom.

<sup>2</sup> Саундтрек (англ. soundtrack, разг. — звуковая дорожка) музыкальное сопровождение какого-либо материала, например, фильма, мюзикла, телепередачи, видеоигры, книги. А также музыкальный альбом, содержащий композиции из данного музыкального сопровождения. Изначально производителями киноиндустрии выпускали альбомы, содержащие песни, звучащие в фильме. Такие альбомы назывались как «музыка из оригинальной звуковой дорожки кинокартины». Позднее название таких альбомов сократилось до простого «саундтрек».

<sup>3</sup> См. об этом: Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 610 p.

<sup>4</sup> См. об этом: Бровко Р. *Музыка в видеоиграх. Опыт характеристики и анализа*. LAP Lambert Academic Publishing, 2011. 96 с.

<sup>5</sup> См. об этом: Деникин А.А. *Звуковой дизайн в видеоиграх. Технологии «игрового» аудио для непрограммистов*. М.: ДМК Пресс, 2012. 696 с.

<sup>6</sup> Подробнее об этом см.: Кузьмина А.С., Корецкая Е. А. Воздействие на игрока компьютерной игры средствами дизайна // *Школа университетской науки: парадигма развития*. 2020. № 2 (36), с. 126–129.

<sup>7</sup> Подробнее об этом см.: Турбинов А.Д. Особенности этапов разработки видеоигр



// Информационно-компьютерные технологии в экономике, образовании и социальной сфере. 2021. 3 (33), с. 97–102.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Ветушинский А.С. Игродром. Что нужно знать о видеоиграх и игровой культуре. Москва: Бомбора, 2021. 272 с.

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: Царинная С.В. Компьютерная игра — искусство? // Гуманитарный трактат. 2020. № 83. С. 17–21.

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: Исаева Л.А., Кошелева А.В. Виды дискурса в сфере компьютерных игр // Бюллетень гуманитарных исследований в междисциплинарном научном пространстве. 2021. № 1. С. 11–17.

<sup>11</sup> Сеттинг (англ. *setting* — «помещение, обстановка») — среда, в которой происходит действие видеоигры; место, время и условия действия.

<sup>12</sup> Геймплей (англ. *gameplay*) — набор действий, игровой процесс, взаимодействие игрока с игровым миром.

<sup>13</sup> Подробнее см.: Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford History of Music. Oxford: Oxford University Press, 2006. 610 p.

<sup>14</sup> Шутер (англ. Shooter) — жанр компьютерных игр, в которых игровой процесс основывается на сражениях с использованием огнестрельного или любого другого оружия. В онлайн-шутерах игроки вступают в перестрелку друг с другом, находясь на одном сервере.

<sup>15</sup> Survival horror — жанр компьютерных игр, для которого характерными являются упор на выживание игрового персонажа и нагнетание атмосферы страха и тревоги, подобно литературе и фильмам ужасов.

<sup>16</sup> Action (в переводе с англ. — «действие»), или боевик (по аналогии с киножанром) — жанр компьютерных игр, в котором делается упор на эксплуатацию физических возможностей игрока, в том числе координации глаз и рук и скорости реакции.

<sup>17</sup> Эмбиент — стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра. Эмбиент часто характеризуют как атмосферное, обволакивающее, ненавязчивое, фоновое звучание.

<sup>18</sup> Кат-сцена (врезанная сцена, сценка) — эпизод в компьютерной игре, обычно с прерыванием геймплея, в котором игрок слабо или вообще никак не может влиять на происходящие события.

<sup>19</sup> Пол Энтони Ромеро (1965, Калифорния, США) обучался композиции в Филадельфии,

затем в Лондоне и Парижской консерватории. Выступал как пианист в концертных залах мирового уровня. Ромеро исполняет на рояле партии солирующих инструментов в оркестровых транскрипциях музыки кино и видеоигр с оркестром CAGMO (Cinema and Game Music Orchestra). С ним Ромеро активно гастролирует, в частности, в России, где его хорошо знают и любят.

<sup>20</sup> Сокращённо *Heroes*, или *HoMM*; в российских изданиях — «Герои меча и магии», или просто «Герои». Серия фэнтези в жанре пошаговой стратегии с элементами RPG на данный момент включает семь основных частей.

<sup>21</sup> Роб Кинг (р. 1970, Лос-Анджелес) — американский композитор, создатель (вместе с соавтором Полом Ромеро) саундтрека к сериям игр *Might and Magic* и *Heroes of Might and Magic*. Он является владельцем звукозаписывающей компании Green Street Studios.

<sup>22</sup> См.: «Это же ваша музыка». Композитор «Героев» о русских — эгоизме и лишении игровой невинности. URL: <https://4pda.to/2018/09/10/353435/> (дата обращения: 20.12.2021).

<sup>23</sup> Библиотеки сэмплов представляют собой одиночную запись каждой артикуляции каждой ноты, извлекаемой инструментом или группой инструментов на различных уровнях интенсивности. Подавляющее большинство современных музыкальных библиотек не содержит готовых мелодических, гармонических, ритмических отрывков. Поэтому музыка видеоигр может опираться как на уже кем-то написанную, так и на звучание гранулярно записанных конкретных инструментов. Но суть композиторского ремесла от этого не изменилась.

<sup>24</sup> В данном случае речь идёт о библиотеке с предзаписанными музыкальными фрагментами, а не отдельными нотами/ артикуляциями. Но сейчас таких библиотек меньшинство, и они редко применяются профессиональными композиторами.

<sup>25</sup> См.: «Герои Меча и Магии: как создавалась музыка для игры?» Интервью Пола Ромеро. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eIWCA5Io4nk> (дата обращения: 21.12.2021).

<sup>26</sup> Подробнее см.: Конен В.Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 351 с.

---

 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

---

1. Summers T., Hannigan J. *Understanding Video Game Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 248 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316337851>
2. Smith J. I Can See Tomorrow in Your Ludomusicology // *Journal of the Royal Musical Association*. 2018, Vol. 143, Issue 2, pp. 483–488. <https://doi.org/10.1080/02690403.2018.1507126>
3. Rehding A. Opening the Music Box // *Journal of the Royal Musical Association*. 2019, Vol. 144, Issue 1, pp. 205–221. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1575596>
4. Ivănescu A. *Popular Music in the Nostalgia Video Game: the Way it Never Sounded*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. 165 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04281-3>
5. *Music In Video Games: Studying Play*. Eds: K.J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. 1st Edition. Routledge Music and Screen Media, 2021. <https://doi.org/10.4324/9781315882697>

---

*Информация об авторе:*

**С.Ю. Ульянова**, магистрант по специальности «музыковедение»  
кафедры теории музыки и композиции,  
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова  
(г. Ростов-на-Дону, Россия)

---

 REFERENCES 

---

1. Summers T., Hannigan J. *Understanding Video Game Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 248 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316337851>
2. Smith J. I Can See Tomorrow in Your Ludomusicology. *Journal of the Royal Musical Association*. 2018;143(2):483-488. <https://doi.org/10.1080/02690403.2018.1507126>
3. Rehding A. Opening the Music Box. *Journal of the Royal Musical Association*. 2019;144(1):205-221. <https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1575596>
4. Ivănescu A. *Popular Music in the Nostalgia Video Game : the Way it Never Sounded*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. 165 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04281-3>
5. *Music In Video Games: Studying Play*. Eds: K.J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. 1st Edition. Routledge Music and Screen Media, 2021. <https://doi.org/10.4324/9781315882697>

---

*Information about the author:*

**Snezhana Yu. Ulyanova**, Master's student in musicology  
at the Department of Music Theory and Composition,  
Rostov State Rachmaninoff Conservatoire  
(Rostov-on-Don, Russia)

---

Статья поступила в редакцию 13.01.2022; одобрена после рецензирования 27.01.2022  
принята к публикации 31.01.2022.  
The article was submitted 01/13/2022; approved after reviewing 01/27/2022;  
accepted for publication 01/31/2022.

---

УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.110-119>

Научная статья

Original article

**«Жёлтые звёзды»:  
память о Холокосте  
в музыкальном проекте  
Санкт-Петербургской  
филармонии**

**“Yellow Stars”:  
Memory of the Holocaust  
in the Musical Project  
of the St. Petersburg  
Philharmonic Society**

**ИНЕССА ФЁДОРОВНА ДВУЖИЛЬНАЯ**

**INESSA F. DVUZHILNAYA**

*Белорусская государственная  
академия музыки*

*г. Минск, Республика Беларусь,*

*inessa2z@mail.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0002-1895-5863>*

*Belorussian State  
Academy of Music*

*Minsk, Republic of Belarus,*

*inessa2z@mail.ru,*

*<https://orcid.org/0000-0002-1895-5863>*

*Аннотация.* Название «Жёлтые звёзды» получил ежегодный проект Санкт-Петербургской филармонии, посвящённый Международному дню (27 января) памяти жертв Холокоста. За шесть лет своего существования (с 2016 года) он заявил о себе как яркое культурное явление, представленное художественным словом и высокой музыкой. Используя аналитический метод, автор статьи анализирует программы концертов, в которых явно обозначились две составляющие: литературно-музыкальная композиция с документальными или художественными вербальными текстами, возвращающими к страницам истории Холокоста, и отдельные произведения для симфонического оркестра (также с хором, солистами), выявляющие традиции еврейской музыкальной культуры (Исаака Шварца, Макса Бруха, Дмитрия Шостаковича, Мечислава Вайнберга, Леонида Десятникова и др.), а также иные опусы, раскрывающие духовную тему (Ги Канчели, Альфреда Шнитке). Высокий уровень концертов

*Abstract.* The title “Yellow Stars” was given to the annual project of the St. Petersburg Philharmonic Society devoted to the International Day of the Memory of the Victims of the Holocaust (January 27). During the six years of its existence (since 2016) it has asserted itself as a bright cultural phenomenon presented by the artistic word and high-quality music. Applying the analytical method, the author of the article analyzes concert programs in which two components have been apparently indicated: the literary-musical composition with documentary or artistic verbal texts which return us to the pages of the history of the Holocaust, including separate compositions for symphony orchestra (and those with chorus and solo vocalists) which disclose the traditions of Jewish musical culture (Isaac Schwartz, Max Bruch, Dmitri Shostakovich, Mechislav Weinberg, Leonid Desyatnikov, etc.), as well as other works which reveal the spiritual theme (Giya Kancheli, Alfred Schnittke). A high-quality level of concerts



обеспечили своим мастерством режиссёр проекта Валерий Галендеев и его исполнители: Академический симфонический оркестр филармонии (дирижёр Владимир Альтшулер) и солисты Полина Осетинская, Максим Венгеров, Юлиан Милкис, Илья Гиндин, Сергей Накаряков и др.

has been provided by the mastery of Valery Galendeyev, the producer of the project, and by his performers: the Academic Symphony Orchestra of the Philharmonic Society (Vladimir Altshuler, conductor) and solo performers Polina Osetinskaya, Maxim Vengerov, Julian Milkis, Ilya Gindin, Sergei Nakaryakov, etc.

*Ключевые слова:*

мемориализация Холокоста в музыке, художественная и документальная литература о Холокосте, литературно-музыкальные проекты, еврейская музыкальная культура

*Keywords:*

memorialization of the Holocaust in music, artistic and documentary literature about Holocaust, literary-musical projects, Jewish musical culture

*Для цитирования:*

Двужильная И.Ф. «Жёлтые звёзды»: память о Холокосте в музыкальном проекте Санкт-Петербургской филармонии // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 110–119. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.110-119>

*For citation:*

Dvuzhilnaya I.F. “Yellow Stars”: Memory of the Holocaust in the Musical Project of the St. Petersburg Philharmonic Society. ICONI. 2022;(1):110–119. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.110-119>

**Н**ашивка в виде жёлтой шестиконечной звезды (так называемая лата) имеет в современном цивилизованном мире однозначную трактовку — это знак памяти о Холокосте, знак протеста против насилия над личностью. Подобная нашивка размером с ладонь, закреплённая на одежде в зоне сердца, стала «знаком позора», который по законодательству ряда стран в разные исторические периоды вынуждены были носить в общественных местах евреи как знак отличия от других людей<sup>1</sup>. Сложно поверить в то, что дизайн этого знака в июле — августе 1941 года обсуждался в Третьем рейхе на самом высоком уровне (лично А. Гитлером, Й. Геббельсом) с целью облегчения работы айнзатцгрупп и охраны концлагерей. В Берлине на фабрике флагов

Geitel & Co за считанные дни были напечатаны на длинных рулонах ткани и упакованы в тяжёлые тюки около миллиона жёлтых шестиконечных звёзд с чёрной окантовкой и надписью по центру *Judenstern*<sup>2</sup>. После окончания войны, унесшей жизнь почти шести миллионов евреев Европы, появившееся на Ближнем Востоке в 1948 году государство Израиль выбрало в качестве своего национального символа ту же шестиконечную звезду, но в синем цвете, как знак стойкости духа и силы воли.

### **О мемориализации Холокоста**

В период Холокоста на территории СССР было уничтожено почти 2,7 миллиона евреев. Долгое время память

о Холокосте хранили не научные исследования историков и экспонаты музеев, а единичные памятники в местах расстрелов, гетто, концлагерей, документально-художественная литература, кино, музыка (см. об этом, например: [1; 2; 3; 4 и др.]). Шестиконечная звезда как знак памяти о Холокосте реже всего напоминала о себе в музыкальных произведениях. Мечислав Вайнберг (1919, Варшава — 1996, Москва) в опере «Пассажирка» (1968), посвящённой жертвам Освенцима, в 3-й картине («В бараке») сумел лишь в одной фразе девушки-узницы очертить смысл пришитой на её одежде нашивки: «Нет, Марта, нет... Я умру. Я — еврейка. И эта звезда на мне — страшный знак смерти»<sup>3</sup>. Только 10 мая 2000 года, спустя 65 лет после окончания Второй мировой войны, в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Шостаковича состоялась премьера произведения, название которого определили эти два слова — «Жёлтые звёзды». Им стал Концерт для оркестра Исаака Шварца (1923–2009), премьеру которого осуществил Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии (дирижёр Владимир Альтшулер)<sup>4</sup>. После смерти композитора название «Жёлтые звёзды» стали носить несколько ежегодных концертных программ, посвящённых Международному дню памяти жертв Холокоста. Среди них — проект Санкт-Петербургской филармонии, начатый в 2016 году по инициативе Вячеслава Зильберборда, продюсера и автора идеи, получившей поддержку директора филармонии Ильи Черкасова. За шесть лет существования проекта выстроилась его концепция: музыкально-литературная программа мастеров искусства, приглашающих на встречу людей разных вероисповеданий и желающих отдать дань памяти невинным жертвам Холокоста, чей пепел развеян по полям и оврагам Польши, Украины, Беларуси, России, Прибалтики и другим

местам массовых уничтожений евреев<sup>5</sup>.

Изначально сформировавшийся коллектив — Валерий Галендеев (художественный руководитель, режиссёр), Владимир Альтшулер (дирижёр), Ксения Раппопорт (художественное слово), Полина Осетинская (фортепиано), Глеб Фильштинский и Денис Колосов (художники по свету) — задал высокую стартовую планку ежегодному мероприятию, а его достойная финансовая поддержка<sup>6</sup> позволила приглашать для участия в концертных программах лучших музыкантов мира с «российскими» корнями: скрипача Максима Венгерова, кларнетистов Юлиана Милкиса и Илью Гиндина, трубача Сергея Накарякова, альтиста Максима Рысанова, виолончелиста Алексея Стадлера, а также российских вокалистов Олесю Петрову, Анастасию Калагину, Екатерину Сергееву, Марину Баянкину, Сергея Семишкура, Дмитрия Воропаева, скрипачку Елену Ревич.

Проанализируем контент концертной программы проекта, акцентируя следующие позиции: литературно-музыкальный блок, в котором музыка органично вписывается в избранный литературный текст, и крупные инструментальные опысы определённой тематики, представленные разными жанрами с участием симфонического оркестра.

### **Литературно-музыкальный блок проекта «Жёлтые звёзды»**

Литературным ядром программы проекта «Жёлтые звёзды» выступают фрагменты из произведений, ставших знаком памяти о Холокосте. Творчески подобранная музыка в живом исполнении, вплетаемая в канву художественного чтения, заостряет на эмоциональном уровне смысловые моменты вербальных текстов, декламируемых актрисами.

Отправной точкой стал концерт 2016 года, для которого были избраны фрагменты романа-эпопеи «Жизнь и судьба»<sup>7</sup>



(1950–1959) Василия Гроссмана (1905–1964), посвящённого матери писателя, погибшей в гетто Бердичева при массовом расстреле евреев. В исполнении Ксении Раппопорт со сцены звучали отдельные страницы книги, повествующие о событиях Сталинградской битвы, о судьбах разных людей, не переживших и переживших войну. Голос матери в письме из прошлого, адресованном сыну, Виктору Штруму, остаётся одним из потрясающих лирических исповедей романа. В канву повествования органично вписались Чаконна И.С. Баха, экспрессивно исполненная М. Венгеровым<sup>8</sup>, II часть Концерта № 2 для фортепиано с оркестром *F dur* op. 102 Д. Шостаковича, в котором солировала П. Осетинская.

В концерте 2018 года в исполнении К. Раппопорт прозвучали отрывки из мемуаров голландца Паула Гласера (р. 1947) «Танцующая в Аушвице» (2017), о его найденной еврейской семье, корнях, боли и борьбе. Художественное слово чередовалось с тщательно подобранной музыкой И.С. Баха и А. Батагова (исполнила П. Осетинская), М. Глинки (исполнила арфистка Алиса Садикова).

В концертную программу 2020 года вошли фрагменты из книги «Брут» (1963) чешского писателя, участника Второй мировой войны Людвиг Ашкенази (1921–1986). Не оставалось сомнений в том, что рассказанные К. Раппопорт истории периода Холокоста о собацьем сердце овчарки по кличке Брут сподвигли зрителей вернуться к книге. Этнический колорит её фрагментам, озвученным в проекте, с самого начала концерта задал квартет «Клезмерата Фиорентина» (Италия), предложивший публике в традиционной исполнительской манере импровизации на темы хасидских танцев, нигунов, возвратившие в колоритные еврейские кварталы городов предвоенного периода.

Украшением концерта 2021 года стали прочитанные К. Раппопорт стихи узницы Освенцима, нобелевского лау-

реата, поэтессы Нелли Закс (1891–1970). Не находящая выражение в словах, свитых в поэтический кокон, жизнь узников за колючей проволокой... Стихи Н. Закс звучали как голос из прошлого, пережитого многократно и приобретшего вневременное звучание в метафорах. Аккомпанементом к ним, связующим построения отдельных эпизодов, звучала подобранная и мастерски исполненная П. Осетинской «фоновая» фортепианная музыка в умеренно-медленных темпах: то в приглушенной динамике, то бьющая колоколом набата. Прологом проекта стала «Молитва» op. 33 для скрипки соло современного музыканта многогранных талантов Леры Ауэрбах (р. 1973, Челябинск). Звуки пьесы в интерпретации 14-летней скрипачки Анны Зильберборд перенесли слушателей к Стене Плача в Иерусалиме.

В концерте 2022 года художественное слово было отдано Елизавете Боярской, продекламировавшей отдельные факты свидетельства В. Гроссмана «Треблинский ад» (1945), текст которого стал одним из документов Нюрнбергского процесса. Отрывки из книги звучали в диалоге с проникновенной игрой тонкого камерного музыканта современности А. Стадлера, исполнившего сольно отдельные части из произведений для виолончели И.С. Баха, П. Хиндемита, М. Вайнберга<sup>9</sup>.

Особым откровением стали озвученные Чулпан Хаматовой отрывки из книги «И это всё правда» девочки-еврейки Маши Рольникайте (1927, Клайпеда — 2016, Санкт-Петербург) в концерте 2017 года<sup>10</sup>. В период Великой Отечественной войны 14-летняя Маша не вела дневник, а заучивала наизусть тексты о страшных эпизодах, свидетелем которых была в Вильнюсском гетто, в концлагерях Штраценхоф (под Ригой) и Штуттхоф; после войны по памяти она записала их в трёх толстых тетрадах. Мир дневника на идише, в котором подросток слишком быстро становился взрослым, позволил

творческой команде проекта предложить в качестве музыкального диалога отдельные пьесы из «Детского альбома» П.И. Чайковского в исполнении П. Осетинской. А 9-летний скрипач-виртуоз Александр Кулицкий сыграл «Легенду» Г. Венявского в память о маленьком братике М. Рольникайте, погибшем в гетто Вильнюса вместе с мамой и сестрёнкой. Не пережившим Холокост детям посвящается....

Сотни произведений композиторов разных стран<sup>11</sup> стали мемориализацией трагедии Холокоста, но в проекте «Жёлтые звёзды» звучат единичные. Среди них названный выше Концерт И. Шварца, исполненный в двух сезонах (2016 и 2021 годы), Камерная симфония для струнного оркестра op. 110-А Дмитрия Шостаковича (1906–1975). Последний опус — это выполненное Рудольфом Баршаем переложение Струнного квартета № 8 с *moll* op. 110 «Памяти жертв фашизма и войны» (1960), пятичастного цикла, пронизанного авторскими темами-цитатами из драматических сочинений, с узнаваемой темой-монограммой DS(Es)CH, которая звучит плачем в полифонических крайних частях (I и V), вплетается в остродраматическое и жутковато-призрачное действие двух скерцо (II и IV части). На пике кульминации II части в партии первых скрипок в условиях более быстрого темпа появляется тема огненного фрейлехса, цитата из финала Фортепианного трио № 2 с *moll* op. 67 (1944). Так писал о нём музыковед Манашир Якубов: «В контексте бесконечности движения духа трагизм звучания еврейского танца воспринимается как выражение идеи Вечности. Вечности Бытия. Вечности никем и ничем неодолимой Воли к жизни!»<sup>12</sup>

### **Произведения концертной программы, ставшие маркером еврейской культуры**

Звуковой саунд еврейской культуры, уничтоженной в период Холокоста,

по мнению организаторов проекта «Жёлтые звёзды», должен был стать определяющим в выборе ими концертной программы. Поставленной задаче они следуют в каждом концерте.

Маркером еврейской культуры в определённой мере является произведение Макса Бруха (1838, Кёльн — 1920, Берлин) для виолончели и оркестра *Kol Nidrei* op. 47 (1881), основанное на вариациях двух литургических тем, воскрешающих синагогальные молитвы вечерней службы в Йом Кипур. На первый взгляд, в виртуозной технике фантазий Бруха-протестанта еврейские темы практически утратили свой начальный вид, но именно солист-исполнитель своим экспрессивным интонированием может в полной мере заставить трепетать слушателя, как это происходит, например, в случае с виолончелистом Мишей Майским<sup>13</sup>. Адажио М. Бруха получает свою вторую жизнь в виде различных переложений: так, в рамках концерта «Жёлтые звёзды» 2016 года проникновенная до дрожи игра трубача Сергея Накарякова уподобилась звучанию еврейского шофара, словно проникающего сквозь времена.

Духом еврейской традиционной культуры пронизана Симфоньетта № 1 op. 41 (1948) польско-советского композитора М. Вайнберга, чья семья погибла в период Холокоста. Этнослух будущего композитор формировался в еврейской среде предвоенной Польши, и совершенно органично в его последующие сочинения вошли элементы синагогального пения, зажигательные клезмерские мелодии<sup>14</sup> (см. об этом, например: [5]). С большой ответственностью оркестр Петербургской филармонии отнёсся к подготовке Симфоньетты, написанной в период вспышки антисемитизма и с обозначенным автором посвящением «Дружбе народов СССР». Четырёхчастное произведение чуть более 20 минут звучания дирижёр оркестра В. Альтшулер сравнил с партитурами В. Моцарта, назвал его глубоким по содержанию и сложным



в техническом отношении: широкая рассадка оркестра, осложняющая идеальное совпадение звучания оркестровых групп, невероятно техничная партия тромбонов в финале произведения, трогательное соло валторны, а также написанное в лучших традициях клезмерских импровизаций соло кларнета, которое исполнил приглашённый кларнетист, солист группы «Добраночь» Илья Гиндин<sup>15</sup>. Возможно, в будущих концертах мы услышим в исполнении оркестра филармонии и другие симфонии М. Вайнберга, проникнутые еврейскими интонациями и раскрывающие тему Холокоста: № 13, 16, 21<sup>16</sup>.

В трёхчастном Концерте для клезмерского кларнета с оркестром Влада Маргулиса (программа 2022 года), где также солировал И. Гиндин, объединились исполненные в народной манере колоритные еврейские мелодии в духе болгар, дойны и современное оркестровое звучание (в оркестр введены электрогитара, ударная установка). Произведение органично вписалось во второе отделение концертной программы, продолжив вокальный цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». Общеизвестна значимая роль еврейской темы в музыке композитора. Небезосновательно такое внимание было вызвано и дружеским окружением композитора — евреями-музыкантами, среди которых был и М. Вайнберг, в определённой мере повлиявший на рождение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии»<sup>17</sup>.

Уничтоженный Холокостом мир ашкеназской традиционной культуры, без которого немислимо бытие Одессы начала XX века, оживает в фильме режиссёра Александра Зельдовича на темы пьесы Исаака Бабеля «Закат» (1990). Музыка к нему, получившую чуть позже самостоятельное звучание в виде сюиты «Эскизы к закату», написал Леонид Десятников (р. 1955, Харьков). В концерте 2019 года она прозвучала в оркестровой версии. Ритмы танго и сочные клезмерские мело-

дии, многочисленный цитатный материал сюиты объединяет высокое и низкое, трагическое и комически-гротескное, дарит слушателю надежду и свет в заключительной части (IX часть «Любовь»).

### **Произведения концертной программы, раскрывающие вечные темы человеческого бытия, значимости человеческой жизни**

Именно в таком контексте прочитываются избранные для проекта опусы Гии Канчели и Альфреда Шнитке. Так, Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) А. Шнитке (1934–1998) поднимает сущностную для композитора тему фаустианства<sup>18</sup>, которая раскрывается средствами додекафонии, полистилистики, «новой простоты», воплощаясь в оригинально решённой вариационной форме, — от вариаций к теме-кредо. На пути героя (его собирательный образ сосредоточен в партии рояля в трёх лейттемах начала произведения) — разочарование, отрешённо-безразличное отношение к жизни, призывы остановиться в беззаконии и добровольный отказ от Бога, уход в мир материальный. Вопрос об осознании своего падения так и остаётся открытым: картина разрушенного мира, в котором уцелела лишь горстка осколков прежней жизни... Придя к такому финалу с многоточием, А. Шнитке предоставляет слушателю простор для домысливания концепции Концерта.

Глубоким смыслом пронизано и творчество Г. Канчели (1935–2017), к музыке которого в проекте «Жёлтые звёзды» обращались не единожды. Концерт 2017 года открыли «Ночные молитвы» для кларнета, струнного оркестра и магнитофона из цикла «Жизнь без Рождества», совпавшего по времени написания с военными событиями в Грузии 1990-х годов. «Конечно же, страдания и невзгоды, обрушившиеся на мой народ, не могли оставить меня равнодушным <...>

Однако прямо связывать <...> произведения с тогдашними событиями <...> вряд ли стоит. <...> Я хотел бы писать музыку “надсобытийную”, — говорил в одном из интервью Г. Канчели<sup>19</sup>. Проникновенный голос Мастера озвучил блистательный кларнетист Юлиан Милкис, исполнительское творчество которого кардинально изменилось благодаря встрече с композитором и последовавшей дружбе, подарившей замечательные кларнетовые опусы Г. Канчели<sup>20</sup>.

Созвучным проекту «Жёлтые звёзды» стала и Симфоническая поэма Г. Канчели «Стикс» для альты, большого концертного хора и симфонического оркестра, прозвучавшая в филармонии в январе 2018 года. В рецензии Н. Стародубцевой читаем проникновенные слова о произведении: «Канчели вместе со своим другом, знаменитым режиссёром Р. Стуруа, собрал мозаику звучащих слов: имён ушедших друзей, молитвенных формул,

названий священных мест. И эту мозаику положил на музыку. “Хор прикасается ко всевышнему”, — говорит Канчели. Оркестр — из нашего мира. И между ними протянут, как мост, альтовый смычок»<sup>21</sup>.

Каждый концерт проекта «Жёлтые звёзды» в Санкт-Петербурге — это событие, эхом отдающееся в сердцах не только слушателей, находящихся непосредственно в зале, но и миллионов людей, получающим благодаря онлайн-трансляциям эстетическое наслаждение от величия высокого искусства, ставшего знаком памяти о страшной трагедии XX века, которая бросила вызов цивилизации. На сцене филармонии выступают исполнители разных национальностей, своим творчеством они утверждают возможность музыкального искусства, художественного слова стать мощным противодействием злу в различных его проявлениях, утверждением мира и значимости человеческой жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нашивку в виде жёлтой шестиконечной звезды евреи носили в Италии (рекомендации по одежде евреев в 1215 году Папы Римского Иннокентия III), в Англии (с 1275 года, периода правления Эдуарда I), в Германии и на оккупированных ею территориях (прежде всего Польши и СССР) во время Второй мировой войны. См. об этом: Баас Д. «Еврейская звезда», эта «жёлтая заплатка на уровне сердца» / Перевод с нем. и предислов. Л. Комиссаренко // Заметки по еврейской истории. 2019. № 5–6(216).

URL: [https://z.berkovich-zametki.com/y2019/nomer5\\_6/komissarenko/](https://z.berkovich-zametki.com/y2019/nomer5_6/komissarenko/) (дата обращения: 15.01.2022).

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Баас Д. «Еврейская звезда», эта «жёлтая заплатка на уровне сердца» / Перевод с нем. и предислов. Л. Комиссаренко // Заметки по еврейской истории. 2019. № 5–6(216).

URL: [https://z.berkovich-zametki.com/y2019/nomer5\\_6/komissarenko/](https://z.berkovich-zametki.com/y2019/nomer5_6/komissarenko/) (дата обращения: 15.01.2022).

<sup>3</sup> См.: М. Вайнберг. «Пассажирка». 3 картина «Барак» // Опера в двух действиях,

восьми картинах с эпилогом. Op. 97. Либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноимённой повести Зофьи Посмыш. Посвящение: «Памяти жертв Освенцима». Клавір. М.: Сов. композитор, 1977. С. 101–102.

<sup>4</sup> В своей первой редакции Концерт включал шесть частей (параллель с символом звезды Давида), во второй произведение стало семичастным (символ Меноры). О произведении см.: [6].

<sup>5</sup> Видеозапись проектов «Жёлтые звёзды» в Санкт-Петербурге (Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии; дирижёр Владимир Альтшулер).

URL: <https://musicedufund.ru/yell> (12.12.2021). Подробнее об этом см.: В Петербурге состоится концерт «Жёлтые звёзды» // Еврейские новости Петербурга. 18.01.2021. URL: <https://news.jeps.ru/novosti/v-peterburgesostoitoya-konzert-zheltyie-zvezdyi-2021.html> (дата обращения: 22.01.22).

<sup>6</sup> На начальном этапе спонсорами проекта выступили Фонд поддержки музыкального



образования и Санкт-Петербургская филармония, позже к ним присоединились партнёры — Генеральное консульство Германии в Санкт-Петербурге, Еврейская религиозная община Санкт-Петербурга «Ева», Еврейское агентство «Сохнут», Благотворительный фонд «Джойнт», Дом еврейской культуры ЕСОД, Российский еврейский конгресс (информация по: URL: <https://www.visit-petersburg.ru/ru/news/6054/>) (дата обращения: 19.01.2022).

<sup>7</sup> Роман-эпопея был отвергнут советской печатью и изъят органами КГБ. Чудом сохранённый экземпляр впервые опубликовали в Швейцарии в 1980 году, а затем и в России в 1988 году.

<sup>8</sup> Чакона И.С. Баха, V часть из Партиты для скрипки соло № 2 *d moll* BWV 1004, в мемориализации Холокоста стала знаковым опусом. Её исполняет на концерте для коменданта Освенцима главный герой оперы «Пассажирка» М. Вайнберга скрипач-узник Тадеуш (6 картина) вместо заказанного нацистом вальса (см. видео: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Nf3\\_oflaHck](https://www.youtube.com/watch?v=Nf3_oflaHck), 1:06:11). Чакона И.С. Баха в исполнении М. Венгерова была включена в проект «Холокост: Мемориальная музыка в Аушвице» (г. Краков), в рамках которого в бараках бывшего концлагеря — месте размещения узников Освенцима-Биркенау — зазвучала музыка композиторов разных эпох. Вторая из 4-х программ, где и была исполнена Чакона, посвящена памяти музыкантов, узников концлагеря. Среди них — Анита Ласкер, которая пережила Холокост и стала одной из основательниц знаменитого Английского камерного оркестра, Мишель Ассаэл, единственный выживший из своей семьи, эмигрировавший в США и основавший там танцевальный коллектив (информация по: Двужильная И.Ф. Тема Холокоста в академической музыке. Гродно: ГрГУ, 2016. С. 109–110).

<sup>9</sup> В интервью, прозвучавшем в антракте концерта, А. Стадлер рассказал о подборе им материала после прочтения фрагментов из книги В. Гроссмана. «...Я пытался в моменты паузы (чтения текста Е. Боярской) услышать, какая должна звучать музыка, прочувствовать этот воздух, ту атмосферу, то одиночество, этот ужас, этот страх, эту банальность зла». В качестве обрамления виолончелист выбрал музыку И.С. Баха (Прелюдию и

Сарабанду из Сюиты *d moll* BWV 1008), ставшую олицетворением тех ценностей, тех состояний, у которых нет контекста и времени бытия. Два других автора, — живые свидетели злодеяний. Музыка Сонаты для виолончели соло ор. 25 (I, III части) (1922) П. Хиндемита, пострадавшего от нацизма и вынужденного покинуть свою родину в 1930-е годы, — экспрессивно-заострённая, на пике эмоции. Музыка М. Вайнберга (Соната для виолончели соло № 1 ор. 72 (1960), посвящается М. Ростроповичу, I часть, Adagio) — это дневниковая запись, проникновенный монолог человека, потерявшего в период Холокоста всю свою семью.

<sup>10</sup> После окончания войны М. Рольникайте стала известным публицистом, автором произведений на русском, литовском, идише, с 1955 года проживала в Ленинграде. Всю свою публицистическую деятельность направила на противодействие антисемитизму и ксенофобии. Книга «И всё это было» опубликована и переведена на 18 языков мира. URL: <https://military.wikireading.ru/44692> (дата обращения: 22.01.2022).

<sup>11</sup> Среди авторов — М. Вайнберг, Г. Фрид, Д. Кривицкий, С. Беринский, М. Броннер (Россия); Д. Клебанов, Е. Станкович (Украина); Л. Абелиович, Г. Вагнер, Э. Тырманд, О. Подгайская (Беларусь).

<sup>12</sup> Цит. по: Якубов М. Два трио Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Новое собрание сочинений. Т. 98. Трио № 1 соч. 8, Трио № 2 соч. 67 [Партитура с приложением партий скрипки и виолончели] / Общая ред. и пояснит. ст. М. Якубова. М.: DСH, 2006. С. 109.

<sup>13</sup> Макс Брух. *Kol Nidrei*. Исполнители: Симфонический оркестр Франкфуртского радио, дирижёр Пааво Ярви, США; виолончель — Миша Майский. Запись 27.04.2018.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XGzOozXt4ek> (дата обращения: 12.01.2022).

<sup>14</sup> См. об этом: Двужильная И. Ф. Эди Тырманд и Мечислав Вайнберг: перекрестки судеб // Весці БДАМ: навукова-тэарэтычны часопіс. 2020. № 36. С. 13–21. URL: <http://rep.bgam.by:808/xmlui/bitstream/handle/123123123/2122/Dvuzhil%27naja.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (дата обращения: 15.01.2022).

<sup>15</sup> Сведения по: Владимир Альтшулер:

«Я оцениваю свое исполнение по той отдаче, которую получаю» // Еврейские новости Петербурга. 29.01.2020. URL: <https://news.jeps.ru/mneniya/konzert-zheltyie-zvezdyi-vladimir-altshuler-intervyu.html>

(дата обращения: 18.01.2022).

<sup>16</sup> М. Вайнберг. Симфония № 13 ор. 115. Для симфонического оркестра. В одной части. «Памяти матери» (1976); Симфония № 16 ор. 131. Для большого симфонического оркестра. В одной части. «Памяти матери» (1981); Симфония № 21 «Кадиш» ор. 152. Для сопрано и большого оркестра. «Памяти погибших в Варшавском гетто» (1991).

<sup>17</sup> См. подробнее: Двужильная И.Ф. Некоторые аспекты сотрудничества М. Вайнберга и Д. Шостаковича // Материалы 15 Междунар. ежегодной конф. по иудаике. В 2 ч. Ч. 2. М., 2008. С. 503–512.

<sup>18</sup> Подробнее об этом см.: Вартанов С.Я.

Альфред Шнитке — творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра» / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Шнитке. М.: Композитор, 2003. Вып. 3. С. 126–148.

<sup>19</sup> Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас / ред. Ольга Гусева. М.: Музыка, 2005. С. 367.

<sup>20</sup> Дружба двух музыкантов стала отправной точкой документального фильма «Гия Канчели: “Я не любил кларнет”» (Канада, режиссёр О. Антимони, 2019). Подробнее о фильме см.: URL: <http://www.gazettco.com/v-nyu-jorke-predstavili-kancheli-project-konzert-muzyki-gii-kancheli-i-dokumentalnyj-film-o-nem/> (дата обращения: 13.01.2022).

<sup>21</sup> Цит. по: Проект «Жёлтые звезды». URL: <https://musicedufund.ru/yell> (дата обращения: 15.01.2022).

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Грахоцкий А.П. Дело В. Шёнемана: айнзатцкоманда 8, вермахт и Холокост // *Lex russica* (Русский закон). 2021. № 10 (74). С. 113–124.

<https://doi.org/10.17803/1729-5920.2021.179.10.113-124>

2. Radchenko, Y. *Ukrainian Historiography of the Holocaust through the Prism of Modern Discourse on Collaboration on the Territory of Ukraine* // *Dapim; Studies on the Shoah*, 2017. № 3 (31), pp. 313–321. <https://doi.org/10.1080/23256249.2017.1402746>

3. Гилёва М.В. Формирование проблемы Холокоста в американской историографии в 1945–1960-е годы // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2018. № 5. С. 123–132. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-5-123-132>

4. Yehuda R., Daskalakis N.P., Bierer L.M., Bader H.N., Klengel T. Holocaust Exposure Induced Intergenerational Effects on FKBP5 Methylation // *Biological Psychiatry*. 2016-09. Vol. 80, Issue 5, pp. 372–380. <https://doi.org/10.1016/j.biopsych.2015.08.005>

5. Хаздан Е. «Еврейские песни» Мечислава Вайнберга: поиск национальной идиомы // *Муз. академия*. 2021. № 3. С. 142–155. <https://doi.org/10.34690/184>

6. Двужильная И.Ф. Концерт для оркестра «Жёлтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 3. С. 19–37. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>

### Информация об авторе:

**Двужильная И.Ф.**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки (г. Минск, Республика Беларусь)



---

**REFERENCES**

1. Grakhotskiy A.P. The V. Schoeneman Case: Einsatzkommando 8, the Wehrmacht and the Holocaust. *Lex Russica*. 2021;74(10):113-124. (In Russ.) <https://doi.org/10.17803/1729-5920.2021.179.10.113-124>
2. Radchenko Y. Ukrainian Historiography of the Holocaust through the Prism of Modern Discourse on Collaboration on the Territory of Ukraine. *Dapim; Studies on the Shoah*, 2017;31(3):313–321. <https://doi.org/10.1080/23256249.2017.1402746>
3. Gileva M.V. Formation of the Holocaust Issue in American Historiography in 1945–1960s. *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2018;(5):123-132. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-5-123-132>
4. Yehuda R., Daskalakis N.P., Bierer L.M., Bader H.N., Klengel T. Holocaust Exposure Induced Intergenerational Effects on FKBP5 Methylation. *Biological Psychiatry*. 2016-09;80(5):372-380. <https://doi.org/10.1016/j.biopsych.2015.08.005>
5. Khazdan E.V. The “Yiddish Songs” by Mieczysław Weinberg: Finding a Jewish Idiom. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2021;(3):142-155. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/184>
6. Dvuzhlnaya I.F. “Concerto for Orchestra “The Yellow Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror of Ashkenazi’s Musical Culture”. *Opera musicologica*. 2021;13(3):19–37 (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>

---

*Information about the author:*

**Inessa F. Dvuzhlnaya**, Ph.D. (Arts), Associate Professor of Music History Department, Belorussian State Academy of Music (Minsk, Republic of Belarus)

---

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 10.02.2022; принята к публикации 15.02.2022.

The article was submitted 01/27/2022; approved after reviewing 02/10/2022; accepted for publication 02/15/2022.

---



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

Научная статья

Origin Article

## Музыкальная интонация: эстетические и историко- культурологические аспекты

## Musical Intonation: Aesthetic and Historical- Culturological Aspects

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

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

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

*Аннотация.* Две предыдущие лекции из цикла «Музыкальная интонация» были посвящены понятию музыкальной интонации, её звуковым очертаниям, семантике, жанровым и стилевым свойствам. Третья, заключительная лекция предлагает сосредоточить внимание на двух сторонах интонации — её эстетических особенностях и драматургических свойствах, а также — на её существовании в историко-культурологическом контексте. Эстетическая сторона интонации раскрывается посредством применения аппарата эстетических категорий (дихотомия прекрасное/безобразное и др., аристотелевская триада). Для изучения интонационной драматургии продуктивными оказываются учение о риторической диспозиции (логических фазах развёртывания процесса) и типология интонационно-драматургических моделей. Рассмотрению эволюции интонации в зеркале истории музыки помогает выдвинутая Б.В. Асафьевым теория «интонационного словаря» и «интонационных кризисов». Многокурсный анализ музыкальной интонации как самоценного микрокосмоса, совмещённый с масштабным охватом её историко-культурологического бытия, — сложный, но перспективный путь её познания.

*Abstract.* The two previous lectures from the cycle “Musical Intonation” were devoted to the concept of musical intonation, its sound contours, semantics, genre-related and stylistic traits. The third and final lecture suggests concentrating our attention on the two sides of intonation – its aesthetic particularities and dramaturgical features, as well as its existence in the historical-culturological context. The aesthetical side of intonation is disclosed by means of applying the apparatus of aesthetical categories (the dichotomy of beautiful vs. ugly, etc., the Aristotelian triad). The study of intonational dramaturgy finds the teaching about rhetorical disposition (the logical phases of unfolding the process) and the typology of the intonational-dramaturgic models to be productive. The theory of “intonational vocabulary” and “intonational crises” put forward by Boris Asafiev is conducive towards examination of the evolution of intonation in the mirror reflection of music history. The multiangle analysis of musical intonation as an intrinsically valuable microcosm combined with a large-scale scope of its historical-culturological existence presents a complex, yet perspective path of its knowledge.

**Ключевые слова:**

музыкальная интонация, эстетические функции, драматургия, интонационный словарь, интонационный кризис, музыкальная риторика, лейтинтонация, реминисценция

**Keywords:**

musical intonation, aesthetic functions, dramaturgy, intonation dictionary, intonation crisis, musical rhetoric, leitintonation, reminiscence

**Для цитирования:**

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

**For citation:**

Kazantseva L.P. Musical Intonation: Aesthetic and Historical-Culturological Aspects. ICONI. 2022;(1):120–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

**Эстетические свойства музыкальной интонации**

Как известно, эстетическое начало присуще целостному произведению искусства, хотя в его формирование вносят свою лепту и отдельные составляющие опуса. Носителями прекрасного, допустим, могут быть пропорциональная конструкция (то есть структурное совершенство композиции), логичное развёртывание музыкальной мысли (закономерность процесса формообразования), акустическое совершенство звука (созвучия) или средств музыкальной выразительности (приятная кантиленная мелодия, консонантно-«безупречная» гармония, виртуозное полифоническое сплетение голосов, тембровая слаженность, целесообразность регистрового решения, комфортный для слушателя динамический профиль). Наделена эстетическими свойствами и музыкальная интонация — наименьшая смысловая единица музыкального содержания.

Для того чтобы установить, каково эстетическое своеобразие музыкальной интонации, продуктивно воспользоваться опытом эстетики, выявившей и очертившей эстетические категории: дихотомии прекрасное (положительная ценность) / безобразное (отталкивающее, уродливое),

трагическое (острая коллизия, сопровождающаяся жертвой, приводящая к гибели важных человеческих ценностей) / комическое (вскрывающее дистанцированность реальной жизни от идеала), возвышенное (восторженное приближение к божественному) / низменное (негативное, ничтожное в реальном бытии), гармоничное (внутренне согласованное целое) / хаотичное (рассогласованность элементов), героическое (действие, облагороженное подвигом) / трусливое (мелкое, жалкое, презренное), поэтическое (вдохновенно-одухотворённое) / прозаическое (бытово приземлённое), глубокое (коренное, основательное) / поверхностное (легковесное), редкостное / банальное, эффектное / неприметное, а также аристотелевскую триаду «эпос — драма — лирика». Ряд эстетических качеств могут пополнить и некоторые одиночные категории: трогательное, ужасное, величественное, грандиозное, интересное (необычное, непредсказуемо развёртываемое), причудливое, остроумное и т. д.

Крупная эстетическая категория дифференцируется на ряд более тонких градаций: прекрасное реализуется в таких его вариантах, как упорядоченное, организованное, симметричное, пропорциональное, изящное, прелестное, очаровательное, роскошное, восхитительное,

утончённое, грациозное, совершенное, идеальное, мечтательное, целесообразное, чувственно-красивое, удивительное, беззаботное, безмятежное; комическое — как юмор, шутка, сатира, пародия, карикатура, сарказм (язвительная насмешка), гротеск, шарж, бурлеск, ирония (двусмысленная, притворная усмешка), гэг (нелепость); низменное — как подлое, гадкое, мерзкое, пошлое. Крупные эстетические категории и множественные их оттенки складываются в мощный ресурс эстетических качеств, доступный мельчайшей семантической единице — интонации.

Та или иная эстетическая модальность может быть показана в произведении как таковая, однако эстетические свойства острее проявляют себя при контрастировании интонаций, в ситуации их сравнения. На практике обязательно требует контрастирования отрицательное — оно только тогда становится таковым, когда ему противопоставляется положительное. Ключ к воплощению антитезы нашли Римский-Корсаков в сопоставлении характеристик русичей и татар в «Сече при Керженце», Шостакович в I части Седьмой симфонии.

Итальянский композитор Альфредо Казелла использовал такую возможность в фортепианном цикле «Контрасты» (1916–1918). В первой пьесе цикла, «Grazioso (Дань почтения Шопену)», легко узнаются шопеновские интонации. Вместе с тем они изначально трансформированы: если мелодически, структурно (двухтактовая периодичность), фактурно и функционально-гармонически они едва не «документально» шопеновские (напрашиваются ассоциации сначала с прелюдией *A dur*, затем с мазурками), то аккордово-гармоническая диссонантность сразу выдаёт вторичность музыкальной темы (пример 1, см. Приложение). Мягко оплетающие quasi-шопеновскую музыкальную мысль диссонансы, в которые любовно вслушивается автор, придают ей пикантность, утончённость. Почувствовав грациозную изысканность

шопеновской музыки, Казелла фактически заострил эти её качества современным ему языком.

Приукрашивающий интонацию-прототип «нажим» корректируется контекстом всего цикла, следующая пьеса которого, *Antigrazioso*, — образный антипод первой. Остро гротесково осмыслены здесь хроматика с нарочито жёсткими диссонантными созвучиями, структурное непостоянство, мобильность фактуры, метроритма, динамики, регистра, а также штрих *staccato* (пример 2). В сравнении с этой взвинченностью *post factum* уточняется колорит интонации первой пьесы — поэтизирующий, идеализирующий.

Интонационного контраста явно не хватает в шумановском «Карнавале» ор. 9, основная гуманистическая идея которого, по замыслу автора, должна была воплотиться в финале. Мелодия старинного немецкого шуточного семейного танца *Großvater*, на которую особо уповал Шуман, по справедливому замечанию В.А. Цуккермана, не стала идейной антитезой триумфальной теме давидсбюндлеров, символом враждебной Шуману идеологии, и даже может восприниматься как парадное шествие шумановских единомышленников [1, с. 426]. Здесь нет смыслового и жанрово-стилевого водораздела между интонациями, призванного характеризовать антагонистические силы, а потому нет ярко выраженного отрицательного и положительного полюсов. Добавим, что и другие случаи апелляции Шумана к патриархальному танцу *Großvater* в финале цикла «Бабочки» ор. 2 и пьесе «Зима II» из «Альбома для юношества» ор. 68 лишены семантики осмеяния и неприятия архаичной танцевальной модели. Поэтому противоречие публицистически острой программы «Карнавала» и эстетических черт интонационного строя произведения настраивают на поиск иных объяснений художественной концепции произведения, отличной от общепринятой.



Так же, как и жанрово-стилевые, эстетические свойства обращены к опыту слушателя. Однако если жанрово-стилевые признаки достаточно конкретны и в творческой практике довольно устойчивы вплоть до того, что кристаллизуются в формулы-знаки соответствующего жанра или стиля, то эстетические свойства в значительной степени *контекстуальны*, зависимы от всех других сторон тематического материала, прежде всего — от его жанрово-стилевой принадлежности. Примером зависимости эстетических свойств от контекста может послужить песня в творчестве австрийских композиторов XIX века. В музыке Шуберта, Шумана, Вольфа песня концентрирует важнейшие эстетические идеалы романтиков, располагает к свободному самовыражению художника, склоняет к доверительному, искреннему общению автора с аудиторией. А вот те же интонации в симфонической музыке Малера нередко обретают гротескные очертания, становясь проводником комического начала.

Сказанное свидетельствует о том, что композитор управляет эстетическими свойствами интонации, что он в состоянии подать её под нужным ему углом зрения. Для этого требуется тщательная проработка средств музыкальной выразительности, в чем особенно нуждается заимствованный материал. Так, плясовая мелодия «Камаринской» при замедлении движения, соответствующей гармонизации и оркестровке переродилась в апофеозно-героический марш в увертюре к опере «Пётр Великий» Гретри. Танцевальная тема из вступления к «Риголетто» Верди иронически переосмыслена Хиндемитом посредством перенесения в низкий регистр в пьесе «Кошмарный сон. Риголетто» из фортепианного цикла «Ночью». В прелюдии ор. 34 № 6 Шостаковича преувеличенной патетикой интонации (скачками, диссонантными созвучиями, бравурными пассажами, постоянным маркированием

ем) в многозначительной тональности *h moll* мастерски пародируется неслаженный оркестр, безуспешно пытающийся справиться с торжественным маршем (пример 3). В Первой симфонии Шнитке изменением мелодико-гармонических основ достигается гротесково-снижающее искажение темы шопеновского траурного марша, её низведение до пародийно-уличного исполнения духовым оркестром.

Не следует ожидать от музыкальной интонации её эстетической однозначности и прямолинейности. Здесь, как и в семантическом, жанровом и стилевом ракурсах, может действовать принцип *многозначности*. Тонкая нюансировка оттенков эстетического качества, его размытость, двойственность, его постепенное усиление или нивелировка в интонационном процессе — вполне нормативные явления. Да и как обойтись без одновременного взаимодополняющего единения прекрасного (просто, ясного, естественного, совершенного) и возвышенного (благодаря холодноватому тембру флейты) в известной «Мелодии» из «Орфея и Эвридики» Глюка, трагического и возвышенного (из-за «инструментальных», отстранённых от «живого» человека черт мелодики) — в арии Альта № 47 *Erbarme dich* («Сострадаю тебе») из «Страстей по Матфею» Баха, трагического (плача) и прекрасного (согретого теплом женского голоса) — в ариозо Матери из кантаты «Александр Невский» Прокофьева; без последовательного углубления трагического в Прелюдии *e moll* ор. 11 № 4 Скрябина; без молниеносных кратковременных вспышек комического в ряде музыкальных образов Гайдна?

Как мы убеждаемся, выявление эстетических свойств интонации чрезвычайно важно: через них обогащается её семантика. При помощи наделения интонации эстетическими свойствами в ней расставляются оценочные акценты и закладывается фундамент воплощения

авторского отношения на более высоких — образно-художественном и идейно-концептуальном — уровнях содержания.

### Драматургические свойства

Ранее мы тщательно, будто под микроскопом «рассмотрели» разные стороны музыкальной интонации — её семантический, жанровый, стилевой, эстетический потенциал — и тем самым очертили её облик. Однако чтобы приобрести свою подлинную значимость для слушателя, войти в систему художественных образов музыкального произведения, интонация должна быть вписана в процесс развертывания музыкального целого. Процесс постепенного становления и взаимодействия художественных образов составляет музыкальную драматургию, процесс становления и взаимодействия музыкальных интонаций — интонационную драматургию. Включённая в него интонация реализует свои драматургические свойства, обнаруживающиеся при развитии интонации и соотношении интонаций друг с другом. Следовательно, драматургический аспект анализа перемещает акцент с самодостаточной интонации на способы её саморазвития или взаимоотношения интонаций.

Пытаясь понять поведенческие свойства интонации в драматургическом развороте художественной мысли, воспользуемся двумя методологическими подспорьями. Первое из них заключает в себе **учение о музыкальной риторике**, формировавшееся музыкальной наукой XVII–XVIII веков (М. Мерсенн, А. Кирхер, И. Маттезон, И.И. Кванц). В его рамках вызрела идея о «риторической диспозиции» — последовательности фаз, которые проходит музыкально-тематический процесс.

Музыкальная риторика не выработала единой теории диспозиции материала, количество и названия драматургических единиц в разных учениях варьируются. Наиболее распространённая

модель продвижения интонационного материала включала в себя следующие этапы (по И. Маттезону [2]): *exordium* («вступление и начало мелодии, где одновременно должны быть показаны цель и общий замысел»), *narratio* («сообщение, рассказ, где изложена точка зрения на предстоящее и его свойства»), *propositio* (основное изложение — «краткое содержание или цель звуковой речи»), *confutatio* (разрешение возражений, «в мелодии может быть выражено через связки или введение и опровержение чужеродных элементов»), *confirmatio* (закрепление сообщения), *peroratio* (заключение звуковой речи).

Покажем интонационно-драматургическую упорядоченность на примере двухголосной инвенции *d moll* И.С. Баха.

Начальные 4 такта пьесы с одноголосным, а затем более плотным изложением интонационного ядра, скорее всего, объединяют собою фазы *exordio* и *narratio* (пример 4). С 5 такта идет длительное изложение (*propositio*) с обстоятельным показом полифонической темы в разных ладотональных «одеяниях». На т. 38–43 приходится опровержение (*confutatio*) с выразительными мелодическими интонациями в нижнем (т. 38), а затем верхнем (т. 42–43) голосах, подводящее к основной тональности (пример 5). Далее следуют возврат основной темы в главной тональности в т. 44–48 (*confirmatio*) и кадансовое заключение (*peroratio*).

Вариативность риторической диспозиции проявляется не только в том, что в творческой практике подвергаются пересмотру и количеству драматургических фаз, и их сущность. Вариативно также оформление этих фаз (возможны, например, слияния фаз, их диспропорциональность). Изменчиво и их соотношение с частями композиции (совпадения фазы и части, распространение одной фазы на несколько частей или, наоборот, охват одной частью двух драматургических фаз). Тем не менее риторическая



диспозиция позволяла организовать интонационный процесс, направляя движение мысли по общелогической канве «импульс — развитие — завершение», и таким образом — подчинить его общим законам логики.

Помимо риторической траектории «поведения» музыкальной интонации, к нему применим и другой инструмент познания — *типология интонационной драматургии*. Здесь тоже накоплен немалый опыт. Общеизвестными давно стали повтор, вариационность, вариантность, трансформация интонации. Кроме того, Б.В. Асафьев указал на интонационный конфликт и интонационное сквозное действие. В.Н. Холопова называет сопряжение, точный повтор, изменённый повтор (вариационность, вариантность, трансформацию, полифоническое развитие), мотивную разработку, производность, тематическое сцепление; Л.А. Мазель — репризирование и свободное развертывание; В.В. Протопопов — интонационное прораствание (варьирование продолжений одного интонационного ядра), тематическое развёртывание, разработку, производный контраст, сопоставление; В.П. Бобровский — развитие и развёртывание, подразделяющиеся на виды; Б.М. Ярустовский — интонационное произраствание (совпадающее с асафьевским «сквозным действием»), вторжение, противопоставление, резкую смену интонационных планов, взаимопроникновение контрастных интонаций; О.В. Соколов — расхождение с тождеством и сведение к тождеству; В.А. Цуккерман — сквозную вариантность; Ю.Н. Тюлин — продолженное развитие и т. д.

Разумеется, пёстрое разноречие нуждается в некой унификации. Несколько упрощая и укрупняя картину, «снимая» синонимичность в наименовании похожих и даже совпадающих интонационных феноменов, предпримем следующую систематизацию драматургических моделей. В целом они группируются

на модели, возникающие при становлении одной интонации и — образующиеся при взаимодействии двух или нескольких интонаций. Каждая из групп включает в себя разновидности.

Становление *единственной* интонации можно условно детализировать на такие виды, как повтор, варьирование и трансформация.

*Повтор* — простейшая модель. Немногочисленные повторы убедительны в начальных фазах показа интонации. Многократные же, системные *ostinat*'ные возобновления действительны для достижения впечатления настойчивости, наступательности, неотвратимости (эпизод нашествия из VII симфонии Шостаковича), драматизации (в сонатных разработках), медитирования, прострации (сцена безумия Любки, постоянно твердящей «Нет, то не Василёк» из оперы «Семён Котко» Прокофьева, бесконечно повторяемое хоровое «Пити, пити» в сцене бреда умирающего князя Андрея из оперы «Война и мир» Прокофьева).

*Варьирование* (изменённый повтор) — широчайшим образом распространённая практика поступательного продвижения музыкальной интонации. Сохранение одних сторон интонации и одновременное изменение других таит в себе большой потенциал выразительных возможностей.

*Трансформация* (метаморфоза) — существенное преобразование интонации, затрагивающее её семантическое ядро. Под трансформацию подпадают интонационное «выведение» темы побочной партии сонатной формы из темы главной партии при помощи производного контрастирования (традиция, установившаяся у венских классиков), монотематические процессы образования новых тем (триумфально-маршевое звучание бывшей поначалу трепетно-лирической темы побочной партии в репризе «Прелюдов» Листа, экстатично-апофеозное — интимно-лирических тем в Первой и Третьей балладах Шопена, гротесковое

искажение темы возлюбленной в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза). Серьёзное изменение семантической основы интонации нередко оборачивается аналитической проблемой: считать ли происходящее эволюцией одной и той же интонации или же констатировать вызревание новой.

Взаимодействие двух или нескольких интонаций даёт следующие виды. В зависимости от меньшей или большей степени отличия интонаций дифференцируются их сопоставление или противопоставление. *Сопоставление* — сосуществование двух или нескольких довольно похожих интонаций (такие отношения устанавливаются, например, между темами в пьесах, построенных в простых формах), в то время как *противопоставление* — сосуществование контрастных интонаций (скажем, при внутриконтрастном строении тем главных партий в сонатных *allegri* венских классиков).

Если взглянуть на взаимодействие интонаций с точки зрения пространственно-временных обстоятельств, то прорисуются горизонтальное, вертикальное и диагональное (чередование) их расположение. *Горизонтальное* выглядит как линейное последование интонационных событий в их потоке. Поступательное, логичное продвижение от одной интонации к другой программируют собою период неповторного строения («Норвежский танец» *A dur* ор. № 2 и романс «В челне» Грига, романс «Владыко дней моих» Даргомыжского), простая форма (этюд *E dur* ор. 10 № 3 Шопена, «Песня без слов» № 6 *g moll* Мендельсона, ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского), сложная форма (особенно с трио), *ostinat*ные и сложные вариации, fuga на две или несколько тем, циклическая форма. Открыта для сопоставлений и особенно противопоставлений интонаций сонатная форма — к ним располагают многотемная партия (главная

партия финала Третьего фортепианного концерта *d moll* Рахманинова), смена партий в экспозиции или репризе (контрастное последование тем главной и побочной партий и далее бесконтрастное — побочной и заключительной партий в Увертюре к «Севильскому цирюльнику» Россини).

*Вертикальное* расположение означает одновременное (в большей степени пространственное, чем временное) их соединение. Таковое возникает в сонатных разработках (в первой части фортепианной Сонаты ор. 2 № 2 Бетховена мотивы из темы главной партии проаккомпанированы фигурациями из темы побочной партии), при совместном звучании автономных музыкальных тем в синтетических репризах и кодах сонатных композиций, в многотемных вариациях и многотемных fugaх, в оперных сценах (ансамбль из I картины «Евгения Онегина» Чайковского с одновременным совмещением ариозной интонации дуэта Татьяны и Ольги с текстом «Слыхали ль вы» — и речитативной «Вы были молоды тогда» в диалоге Лариной и Няни).

*Диагональное* расположение выстраивается при постоянных переключениях из одной интонационной сферы в другую, то есть чередовании. Жёстко выдерживаемый принцип перехода от одной интонации к другой практически объединяет и линейное (варьированное) продвижение мысли, и как бы его расщепление на два одновременно текущих интонационных потока. Его буквенная схема:  $a b a^1 b^1 a^2 b^2 a^3 b^3$  и т. д. Яркий образец чередования двух контрастных интонаций, систематически переключающего слушателя из одного плана в другой, — пьеса № 6 из «Пожелтевших страниц» Н. Мясковского.

Миниатюра открывается экспозицией двух очень контрастных интонаций. В первой из них — звонкой, ритмически нервной, громогласной, хроматически острой, безудержно стремительной — слышатся маркированные тревожные



«трубные» сигналы-призывы. Другая, презентующая разбросанные по крайним регистрам приглушённые заторможенные минорные трезвучия, наделена семантикой таинственности и выжидательности. Она дистанцирована от первой и пространственно (выплывает откуда-то издалека), и временно — противостоит пафосности современности своей архаичной статуарностью (пример 6).

В трёхкратном противопоставлении интонационных сфер *a* и *b* развёртывается коллизия, в которой первая интонационная сфера воспроизводится неизменно по принципу повтора. Вторая же, варьируясь, разрастается, при этом она проходит такие стадии своей эволюции, как жанровое самоопределение (аскетичное хоральное пение во втором проведении) и обогащение хроматикой с зонами политональности (в завершающем звучании). Поскольку акцентированная хроматичность явно перешла в неё из первой интонации, можно констатировать, что антиподы сблизилась. Вот только дерзкое, шумное, крикливое остановилось на пределе исходной пафосности, а архаичное оказалось податливо к развитию (варьированию и трансформированию), то есть — более жизнеспособно. В интонационной драматургии пьесы явно просматривается эстетическое кредо композитора, утверждаемое и другими его опусами, — открытость к новациям при сохранении традиций прошлого.

Помимо приведённого примера, двупланово интонационно-драматургическое решение Вступления к «Евгению Онегину» (трепетные секвенции постоянно прерываются неумолимыми «роковыми» кадансовыми оборотами) и начала IV картины «Пиковой дамы» Чайковского, оркестрового начала I картины IV действия (в сцене у собора Василия Блаженного интонации «насторожённого ожидания» чередуются со «звоном колокола», а затем последовательно и одновременно сопоставляются с «жалоб-

ным стоном»). Диагонально направленная траектория нередко выдерживается в двойных вариациях (например, у Гайдна, в сцене Свадебного обряда из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова). Она особенно полюбилась композиторам XX века. Здесь сопоставлению (противопоставлению) подвергается материал в высшей степени дистанцированный — отличающийся своей стилевой окраской. Например, в пьесе-портрете «Людмила» Денисова из цикла «Силуэты» для флейты чередуются цитированные мотивы из глинкинской арии Людмилы и собственной музыки нашего современника, что подчеркивает игривость как одну из важнейших граней героини.

Следующий критерий анализа взаимодействия интонаций — их функциональная значимость, степень их важности. Исходя из него, следует удостовериться в *равнозначности* или *неравнозначности* интонационных сфер. Последование равноценных интонаций — хорошо известная сюитная традиция. Совместное, параллельное течение равнозначных интонационных пластов нередко бывает необходимым для решения оперных сцен (судьбоносный Квартет из III действия оперы «Риголетто» Верди, сфокусировавший предательство Герцога, флиртование Маддалены, страдание Джильды и гнев Риголетто; реприза Терцета из III действия «Кармен» Бизе с весело щебечущими цыганками и осознающей роковое предостережение главной героиней; сцена сватовства из «Семёна Котко» Прокофьева с одновременно разворачивающейся в двух пространствах сюжетикой). Диагональные перемещения по равнозначным интонационным пластам мы уже рассмотрели как драматургическую модель «чередование». А вот на диагональной траектории интонационного процесса при неравноценности планов остановимся и выделим здесь четыре драматургические модели: вторжение, реприза и реминисценция, лейтинтонация.

*Интонационное вторжение* — внезапное появление в безраздельно царящей интонационной среде чужеродного ей материала. Оно нарушает естественно-логичное движение мысли, словно взламывает форму изнутри и «мешает» ей завершить намеченную структуру. Подобное происходит в монологе, прерывающем моторику прелюдии *c moll* из I тома ВТК Баха, в главной партии I части «Аппассионаты» Бетховена в момент резкого обрушения шквала шестнадцатых, в середине шопеновского Ноктюрна *c moll* op. 48 № 1 с неожиданным появлением в зоне кадансирования угрожающих хроматических триолей шестнадцатыми, в конце пронизанного ласковым солнечным светом Ноктюрна *H dur* op. 32 № 1 Шопена с «непредвиденными» «роковыми» императивами и трагическими репликами покорного лирического героя, а также в фазах сдвига (слома) в побочных партиях классических сонатных *allegri*.

*Реприза и реминисценция* — возобновление ранее звучавшей интонации. Их различия сведем в следующую таблицу:

На реминисценции лежит печать особого смысла, возникающего в соотношении настоящего с прошлым. Психологическими ситуациями, в которых герой мысленно возвращается в прошлое, изобилуют оперы. В предсмертной арии из оперы Глинки Иван Сусанин вспоминает о своих близких, в связи с чем звучат их музыкальные темы. В первом акте «Травиаты» Виолетта думает об Альфреде, чем объясняется проведение темы его любовного признания. В VI картине «Евгения Онегина» у влюблённого Онегина появляется музыкальная тема, звучавшая у влюблённой Татьяны в Сцене письма из II картины оперы.

Нередки возобновления исходной темы в конце вариационного произведения. К ним прибегли Бетховен в финале Тридцатой фортепианной сонаты, Григ в фортепианной «Балладе», Прокофьев в третьей части Третьего фортепианного концерта, Кутавичюс в «Дзукийских вариациях». Не менее распространены реминисценции тем начальных частей в финалах симфонии или концерта (Девятая симфония Бетховена, Симфония

**Таблица 1. Различия между репризой и реминисценцией**

**Table 1. Differences between Reprise and Reminiscence**

Реприза	Реминисценция
последовательное, пространное оформление музыкальной темы	«конспективно»-краткое напоминание музыкальной темы
возобновление основной темы	возобновление любой темы
завершение естественного хода событий	остановка или уход в сторону, мотивированные особой ситуацией — чаще воспоминанием
повтор как подтверждение приоритетной роли данной интонации	неподготовленный повтор как нарушение основного интонационного потока
соответствие логике музыкальной формы	соответствие логике музыкальной драматургии
характерна для инструментальной музыки	характерна для оперы и программной инструментальной музыки



*d moll* Франка, Четвёртая симфония Чайковского, Симфония *c moll* Танеева, Симфония № 3 Скрябина, Симфония № 7 Прокофьева, Симфонии № 7 и 8 Шостаковича).

*Лейтинтонационность* — рассредоточение по опусу мотивных модификаций одной и той же интонации. Лейтинтонация обладает высокой концентрированностью и достаточной устойчивостью смысла, хотя и не чужда смысловым метаморфозам, откликающимся на контекстные ситуации. Классические образцы лейтинтонационности содержатся в операх (Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, Прокофьева) и балетах (Чайковского). Вполне вероятно она и в другой музыке — камерной вокальной (в романсах «Мы сидели с тобой» Чайковского и «Я жду тебя» Рахманинова) и инструментальной (в Пятой симфонии Бетховена, симфониях № 4 и 5 и «Манфреде» Чайковского, «Фантастической симфонии» и «Гарольде в Италии» Берлиоза, Шестой симфонии Малера).

Анализируя интонационную драматургию, необходимо установить, во имя чего избирается или со временем меняется интонационно-драматургическая модель. Поиск ответа на этот вопрос покажет, что, например, вторичное проведение темы в конце «Гольдберг-вариаций» Баха символизирует собою возврат к исходной точке круга, первопричине бытия, и утверждает единство и замкнутость мира — барочное видение бытия. Реминисценция исходной темы в коде фортепианной «Баллады» *g moll* Грига ещё более усугубляет трагедийный результат варьирования — катастрофическую гибель темы. Непритязательная лирическая тема побочной партии из первой части Симфонии *c moll* Танеева возобновляется в финале экспрессивно, апофеозно, помогая утвердить отвоевавшую первенство у драматического начала светлую оптимистическую образную сферу. Трёхкратное звучание

материала вступления в первой части «Патетической» сонаты Бетховена, всюду предшествующее теме главной партии, порождает дополнительные, сопутствующие основным, сонатные отношения контрастных образов — пафосно-трагического (вступление) и героически-деятельного (главная, связующая, побочная и заключительная партии, вместе взятые).

Обобщим то, что подсказывает драматургический подход к музыкальной интонации.

Интонационная драматургия есть процесс становления и взаимодействия музыкальных интонаций. Для её изучения продуктивны учение о риторической диспозиции (логических фазах развёртывания процесса) и типология интонационно-драматургических моделей. При систематизации моделей как базовые нами определены две группы: объединяющие формы «поведения» одной интонации (повтор, варьирование, трансформация) и формы взаимодействия двух или нескольких интонаций. Во второй группе выделились сопоставление и противопоставление, а также горизонтальное (линейное, последовательное) продвижение, вертикальное (контрапунктирующее) синтезирование и диагональное переключение (чередование) и, кроме того, взаимоотношения равнозначных и неравнозначных интонаций (в последнем случае рассмотрены вторжение, реприза, реминисценция, лейтинтонация). Избранные композитором интонационно-драматургические модели и их смены определённым образом вписывают интонацию в процесс развёртывания художественной мысли и вносят свою лепту в семантику интонации.

### **Музыкальная интонация как историко-культурологический феномен**

Музыкальная интонация — наименьший смысловой элемент музыкального

содержания — существует не только как таковая (обладающая комплексом семантических, жанровых, стилевых, эстетических свойств) и как звено процесса развёртывания музыкальной мысли художественного произведения (обладающая драматургическими свойствами), но и в более широком — историко-культурологическом контексте.

Вопрос о бытии музыкальной интонации в общественном сознании обстоятельно изучал выдающийся отечественный учёный Б.В. Асафьев. Свои идеи он изложил в исследовании «Музыкальная форма как процесс» [3]. Как полагал Асафьев, бытующие в музыке интонации, отрываясь от породивших их произведений, как бы превращаются в «слова» и образуют своего рода «*интонационный словарь*». Учёный употреблял и синонимичные «словарю» термины, такие как «сумма музыки, прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников», «бытующий запас интонаций», «интонационные отложения», «звуко-смысловые накопления», «интонационный капитал эпохи», «звуко-словарь», «интонационный строй своего времени», «интонационный фонд».

Формирующийся на той или иной стадии исторической эволюции музыки, «словарь» «мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям той или иной эпохи», — говорил учёный [там же, с. 267]. Заметим: в «словаре» объединяются не чисто звуковые комплексы, а интонационные (смысловые) единицы, которые, наподобие слов, имеют свои спектры значений.

«Каждая стадия эволюции музыки, — писал Асафьев, — обладает присущей ей музыкальной интонационной системой и непрерывно пополняемым через всё новое и новое восприятие музыкальных явлений устным, хранимым в живой памяти современников-слушателей своего рода *музыкально-интонационным словарём*, содержание кото-

рого глубоко влияет на общезначимые вкусы, их изменения, на восприятие и оценку вновь возникающих исполняемых музыкальных произведений и на пристрастие к тем или иным интонациям» [4, с. 127].

Принимая идею Асафьева, нужно только учитывать то, что ею обозначена некая общая закономерность музыки и что настоящий словарь в том значении этого понятия, которым пользуются филологи, в музыке составить вряд ли удастся. Препятствием всегда остаётся природная для музыки вариативность интонации — изменчивость и её смысла (полисеманτικότητα), и её звукового оформления (полиморфность) даже в пределах отдельно взятого произведения. Поэтому в строгом смысле слова музыкально-интонационный «словарь» для нас — лишь метафора. Тем не менее идея о конгломерациях музыкальных «речений» даёт плодотворный импульс к историко-культурологическому взгляду на музыку.

Высказанная Асафьевым мысль получила широкое распространение и развитие в отечественном музыкознании. Вот лишь некоторые векторы этого движения. Один из них вскрыл возможности формирования «словаря» не только в тот или иной период времени, но и в жанре. Здесь формируются и аккумулируются свои смыслово устойчивые жанровые модели. Их присутствие на «территории» нового музыкального опуса названо А.А. Альшвангом «*обобщением через жанр*». Интонация-носитель определённой жанровости не только обозначает собою некий пласт музыки, но и с помощью ассоциаций активизирует смысловое поле соответствующего жанра. Так, изысканная галантность менуэта просвечивает сквозь многие музыкальные темы Моцарта, деятельной энергией революционной маршевой песни пронизано немало сочинений Бетховена, светлая грусть русского элегического романса разлита по опусам Глинки, искренность

эмоционального переживания входит в творения (особенно оперные) Чайковского вместе с приметам городского лирического романса. Поводом обобщения через жанр становятся жанровые модели марша, танца, песни, хорала, причитания и т. д.

Если при обобщении через жанр интонационные признаки жанра рассеяны по произведению или совокупности произведений, то в «*мигрирующей интонационной формуле*» Л.Н. Шаймухаметовой они получают более чёткие звуковые очертания. Определённость в оформлении и устойчивость семантического ядра интонации позволили исследователю выделить группы формул: звуковые сигналы, речевые, пластические, музыкально-инструментальные, бытовые, музыкально-риторические фигуры [5; 6]. Свободно перемещаясь в пространстве музыки, интонации-стереотипы расставляют важные опорные точки для слушателя.

Помимо жанрового, обозначился также стилевой вектор, по которому движется музыковедческая мысль, пытающаяся осознать музыкальную интонацию в историко-культурологическом пространстве. В современной музыке способность привносить определённое смысловое поле обнаружилась и у стилевых признаков интонации, что получило название «*обобщения через стиль*» (термин Л.С. Гениной). Именно так в партитуру балета «Анна Каренина» Щедрина с музыкой Чайковского входят этические идеалы душевной чистоты и открытости; в опере «Пена дней» Денисова трагической безысходности противостоит неуёмная жизнеутверждающая сила, исходящая из упоминаемой в литературном первоисточнике оперы (одноимённом романе Бориса Виана) джазовой музыки Дюка Эллингтона.

Благодаря обобщению через стиль становятся достижимы некоторые творческие цели. Художественно убедительны аллюзии чужой музыки, складыва-

ющиеся в своего рода музыкальный портрет в пьесах-посвящениях («нащупывание» тем оперы «Кармен» в Трио для виолончели, скрипки и фортепиано «Памяти Ж. Бизе» И. Барданашвили; калейдоскоп интонаций из каприсов легендарного скрипача и композитора в пьесе *A Paganini* для скрипки соло А. Шнитке, приуроченной к 200-летию со дня рождения великого музыканта) или «снижающих» музыкальных шаржах и сатирах («Раёк», «Семинарист», «Козёл», «Классик» М. Мусоргского, «Антиформалистический раёк» и «Золотой век» Д. Шостаковича).

Стилевые накопления культуры просвечивают в отдельно взятом музыкальном опусе и её интонации. Они притягивают к себе музыкальную интонацию и вовлекают её в разнообразные пространства культуры, где она наполняется смысловыми вибрациями и отблесками, обогащается корректирующими смысловыми импульсами, вступает в смысловые переключки с другими артефактами, то есть погружается в непрекращающийся процесс творения смысла.

«Словарь», как отмечает Асафьев, — не просто сумма употребляемых интонационных образований, а динамическая, развивающаяся система, координирующаяся с историко-социальными условиями развития общества. Изменения этих условий сказываются и на «жизни» интонационного «словаря»: эволюционируя, он со временем обретает относительно стабильный характер. Всё это, однако, приводит к неизбежным «интонационным кризисам». Кризис, то есть потребность в отмирании изживших себя интонаций и обогащении новыми, обуславливается ни чем иным, как «борьбой за новый смысл музыки», ведущей к «яркому творческому явлению, обобщающему завоеванию» [3, с. 235].

Интонационный кризис — это переломный момент в процессе развития. Естественно допустить, что к нему

(а затем к его преодолению) приходит эволюция не только эпохального масштаба, но и другие эволюционные процессы. Действительно, об асафьевских «интонационных кризисах» заставляет вспомнить, например, становление композиторского стиля. Убедительно анализирует этот феномен М.К. Михайлов.

Сопоставив четыре внешне очень похожие лирические темы (Экспромта Ф. Шуберта *Ges dur* op. 90 № 3, Ноктюрна Ф. Листа № 3, медленной части Сонаты Л. ван Бетховена № 8 и начала его же «Лунной» сонаты), исследователь обнаружил, что, будучи романтическими по сути, лирические высказывания Бетховена всё же не безоговорочно романтичны. В их мелодике ещё не утвердилось господство III ступени лада, многократное повторение которой (преимущественно в мажоре) чрезвычайно характерно для вдохновенно-романтических лирических излияний, в том числе — для анализируемых тем Шуберта и Листа [7]. Тем самым учёный указал на оформляющийся в интонационном словаре Бетховена «кризисный» этап, переход от сложившегося типа мышления к нарождающемуся. Подобное происходит в творческой жизни и других авторов: классико-романтическое балансирование у Шуберта и Глинки, прощание с романтизмом и «модулирование» в экспрессионизм — у Р. Штрауса.

Выход, благодаря Асафьеву и его последователям, на глобальный уровень обзора интонаций и интонационных процессов открывает новые возможности познания интонации как историко-культурологического феномена. Эти

возможности осознаны и продуктивно реализованы в научной концепции *истории музыки как эволюции интонации*. Происходящее в музыке, увиденное сквозь призму мельчайшего смыслового компонента, показано в трудах В.Н. Холоповой [8] и А.Ю. Кудряшова [9]. Из них становится понятным, что сменяющие одна другую эпохи — барочная, классическая, романтическая, эпоха XX века — «озвучивали» разные идеи, разные «содержательные парадигмы». В каждую эпоху происходит изменение в соотношении «трёх китов» музыкального содержания — эмоции, образительности и символики: в барокко они находятся в гармонии, в классике на «авансцену» выходит эмоция, в романтизме доминирование эмоции сопровождается умалением символики, в XX веке преобладанием символики умалется образительность.

Думается, сказанного вполне достаточно, чтобы уяснить, что музыкальная интонация живёт интенсивнейшей жизнью не только в музыкальном произведении, но и в безграничном историко-культурологическом пространстве. Здесь она также динамична и «деятельна»: кристаллизуется в хранимую культурой формулу, обновляется, интегрируется с другими интонациями, погружается в реку забвения и «реанимируется» в новых исторических обстоятельствах (в «нео»-стилях). Скрупулёзное (будто «с лупой в руках») рассматривание музыкальной интонации как самоценного микрокосмоса, усиленное масштабным охватом её историко-культурологического бытия, — долгий, трудный, но перспективный путь её познания.





ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

Пример № 1

А. Казелла. «Контрасты» для фортепиано. *Grazioso*

Example No. 1

Alfredo Casella. "Contrasts" for piano. *Grazioso*

Andantino molto moderato.

Пример № 2

А. Казелла. «Контрасты» для фортепиано. *Antigrazioso*

Example No. 2

Alfredo Casella. "Contrasts" for piano. *Antigrazioso*

Allegro vivace e grottesco.

## Пример № 3

Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 6

## Example No. 3

Dmitri Shostakovich. Prelude op. 34 No. 6



## Пример № 4

И.С. Бах. Двухголосная инвенция d moll, начало

## Example No. 4

J.S. Bach. Two-part invention in D minor, beginning



## Пример № 5

И.С. Бах. Двухголосная инвенция d moll, т. 38–42

## Example No. 5

J.S. Bach. Two-part invention in D minor, b. 38–42





## Пример № 6

Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы» оп. 31 № 6

## Example No. 6

Nikolai Myaskovsky. “Yellowed Pages” op. 31 No. 6

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

1. Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970. С. 409–426.
2. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (1739). Kassel — Basel: Bärenreiter, 1954. 484 S.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б.В. Три имени // Асафьев Б.В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 127–131.
5. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : Исследование. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
6. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
7. Михайлов М.К. К атрибуции романтического стиля // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. С. 273–276.
8. Холопова В.Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО. 2013. № 3. М.: Прометей, 2013. С. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii> (дата обращения: 12.12.2021).
9. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

---

*Информация об авторе:*

**Л.П. Казанцева**, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории и истории музыки,  
Астраханская государственная консерватория  
(г. Астрахань, Россия)

---

 REFERENCES 

1. Tsukkerman V.A. O nekotorykh osobyykh vidakh tselostnogo analiza [On Some Special Types of Integral Analysis]. *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etudy* [Music Theory Essays and Etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970, pp. 409–426.
2. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel — Basel: Bärenreiter, 1954. 484 S.
3. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. Asaf'ev B.V. Tri imeni [Three Names]. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1957. Vol. 5, pp. 127–131.
5. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy : Issledovanie* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme : A Research Work]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 318 p.
6. Shaymukhametova L.N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998. 265 p.
7. Mikhaylov M.K. K atributsii romanticheskogo stilya [Towards the Attribution of the Romantic Style]. Mikhaylov M.K. *Etyudy o stile v muzyke* [Etudes on Style in Music]. Leningrad: Muzyka, 1990, pp. 273–276.
8. Kholopova V.N. Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh epoch (k innovatsiyam v rossiyskom muzykal'nom obrazovanii) [Content-Based Paradigms of Musical and Historical Epochs (Concerning Innovations in Russian Musical Education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. Vestnik kafedry YUNESKO* [Musical Art and Education. Bulletin of the UNESCO Chair]. 2013, No. 3. Moscow: Prometey, 2013, pp. 79–92.  
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii> (access date: 12/12/2021).
9. Kudryashov A.Yu. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya* [The Theory of Musical Content]. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.

---

*Information about the author:*

**Liudmila P. Kazantseva**, Dr.Sci. (Arts),  
Professor of the of Theory and History of Music,  
Astrakhan State Conservatory  
(Astrakhan, Russia)

---

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» — лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии // Асафьев Б.В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 73–141.
3. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
4. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
5. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
6. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков М.: Композитор, 2010. 376 с.
7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
8. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
9. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
10. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции : Уч. пособие. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 348 с.
11. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
12. Шахназарова Н.Г. Интонационный «словарь» и проблема народности музыки. М.: Музыка, 1966. 74 с.

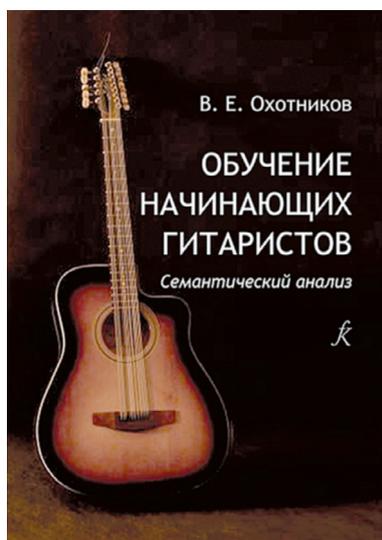
---

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 04.02.2022; принята к публикации 07.02.2022.

The article was submitted 01/27/2022; approved after reviewing 02/04/2022; accepted for publication 02/07/2022.

---





---

**Владимир Ефимович Охотников**  
*Обучение начинающих гитаристов.*  
*Семантический анализ, теория*  
*и практика.*  
СПб.: Композитор • Санкт-Петербург,  
2021. 120 с.

Методическое пособие адресовано преподавателям гитары в младших классах детских музыкальных школ. В его основе — хорошо известные педагогам пьесы (переложения) для гитары, которые разбираются автором с применением метода семантического анализа.

Метод, основанный на определении и расшифровке музыкальных фигур, обладающих общим для множества текстов смыслом, позволяет глубоко проникать в содержание произведения, учит грамотно анализировать и интерпретировать музыкальный сюжет.

Пособие не ограничивается анализом пьес. Автор также предлагает наглядную классификацию множества семантических фигур пластического, речевого и инструментального происхождения, что поможет педагогам и ученикам в дальнейшей самостоятельной работе над разнообразным гитарным репертуаром.





**Бескровная Г.Н.** Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект. Санкт-Петербург: Лань : Планета Музыки, 2022. 204 с.

## **О книге Галины Бескровной «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект»**

Издание Галины Николаевны Бескровной, профессора кафедры специального фортепиано Астраханской государственной консерватории, посвящено изучению одного из сложнейших аспектов деятельности музыканта — процессуально-динамической стороне исполнительства. Сосредоточенность на ней предполагает не только собственные публичные выступления, обеспечивающие

Книга Галины Бескровной «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект» — первое отечественное издание, где объектом специального исследования стала процессуальная сторона музыкального исполнительства. В книге построена теоретическая модель интерпретационного процесса, внутренняя динамика которого рассматривается сквозь призму взаимодействия преднамеренного и непреднамеренного начал. Функционирование этих начал незримо определяет различные формы протекания интерпретационного процесса и вариантность его результатов. Предложены психологические установки, влияющие на соотношение преднамеренных и импровизационных элементов в воплощаемом звуковом образе.

непосредственное наблюдение за этим ускользающим от самого взыскательно-го слушателя феноменом, но и присутствие на концертах коллег и учеников. Безусловно, нужен и опыт рефлексии, с необходимостью требующий от исследователя абстрагирования от всего внешнего, что затрудняет погружение в своё личностное пространство.

Умение вести диалог с композитором, реализуемый посредством нотного текста, в итоге выходит за рамки локального коммуникативного акта. Оно получает продолжение на уровне педагогической риторики, когда музыкальная речь сменяется вербальным дискурсом, под знаком которого происходит взаимодействие наставника и его подопечного.

В итоге семиотический перевод невербального (музыкального) в вербальное (словесное) и обратно, поддерживаемый интересом обеих сторон, обеспечивает проникновение в святая святых — творческую лабораторию мастера.

Знаменательно, что «путёвку в жизнь» раскрываемой в издании темы дал авторитетный специалист в области фортепианного исполнительства и педагогики Александр Дмитриевич Алексеев, чей учебник «История фортепианного искусства» служит настольной книгой для многих поколений консерваторцев. Именно он в 1984 году рекомендовал рукопись Г. Бескровной под названием «О взаимодействии преднамеренного и импровизационного начал в творчестве музыканта-исполнителя» для публикации. Спустя 26 лет, в 2010 году, тема процессуально-динамического аспекта музыкального исполнительства получила своё развитие в кандидатской диссертации «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект», выполненной под руководством доктора искусствоведения, профессора Людмилы Павловны Казанцевой<sup>1</sup>.

То, что диссертационное исследование было защищено в стенах Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова, видится весьма символичным. Дело в том, что в числе педагогов Галины Николаевны, светлой памяти которых автор посвящает свою работу, — Эммануил Александрович Моначзон (1927–2010) и Семён Соломо-

нович Бендицкий (1908–1993). Встреча с профессором Моначзоном состоялась в Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова, где проходила учеба Г. Бескровной. Под руководством же Бендицкого — профессора Саратовской консерватории — автор окончила аспирантуру.

Творческая деятельность Г. Бескровной выстраивается в опоре на преподавание, исполнительство и научно-исследовательскую работу, что обеспечивает комплексное рассмотрение процесса исполнительства. Последний «анализируется со стороны внутрипроцессных явлений, а именно как он функционирует (то есть как он “работает”» (с. 12). При этом основным исследовательским методом, посредством которого осуществляется интересующий автора процесс, выступает системно-структурный.

Помимо таких традиционных для научного жанра разделов, как Введение, Заключение и Библиография, издание включает в себя четыре главы:

1. Процессуальная динамика музыкального исполнительства как предмет научного анализа.

2. Структура интерпретационного процесса.

3. Преднамеренное и непреднамеренное начала как источник вариантного развертывания интерпретационного процесса.

4. Установочная регуляция соотношения преднамеренных и импровизационных элементов в интерпретационном процессе.

<sup>1</sup> В рамках научной школы профессора Л. Казанцевой исследование Г. Бескровной отвечает одному из масштабных тематических блоков — музыкальному содержанию как феномену. Подробнее по данному вопросу см.:

Волкова П.С. Научная школа Л.П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4 (37). С. 90–101. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.090-101>;

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ. 2021. № 3. С. 68–83. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.068-083>;

Казанцева Л.П. Жанровые и стилевые свойства музыкальной интонации // ИКОНИ. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>



В целом излагаемый материал представляет собой авторскую концепцию одного из разделов пока ещё не сложившейся на сегодняшний день в своей целостности *теории музыкального исполнительства*. Знаменательно, что, помимо аналитики, особое место в авторском тексте занимают свидетельства таких мастеров сцены, как: Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Бузони, Н. Перельман, Э. Гилельс, В. Софроницкий, В. Ландовска, С. Рихтер и мн. др.

Несмотря на то, что система аргументации, обуславливающей правомерность авторской концепции создаётся на основе трудов философов, учёных-эстетиков, культурологов, музыковедов, психологов, педагогов-музыкантов, стиль изложения отличается прозрачностью, ясностью и отсутствием неопределённости.

В качестве примера приведём высказывание, дающее возможность получить представление о лёгкости и изящности научного стиля автора. На страницах книги находим следующее сравнение: «Не случайно известный авиаконструктор А. Туполев предостерегал — если самолёт всё время совершенствовать, то он не взлетит. По аналогии с вышесказанным, если сознание исполнителя сковано сверхдостаточной предустановленностью, то, выражаясь образно, крылья тоже не расправятся» (с. 177).

Обращая внимание на основные идеи разработанной и обоснованной Г. Бескровной концепции внутренней структуры интерпретационного процесса, заметим вслед за автором, что «компонентный состав представляют два сложных взаимодействующих пласта, образующих неделимый динамический комплекс: преднамеренное и непреднамеренное начала. Непреднамеренное начало включает в себя два вида элементов: семантический (импровизационный) и асемантический (хаотический)» (с. 181). Помимо рассмотрения компонентов целостного процесса с точ-

ки зрения их важнейших свойств, автором выявлены и охарактеризованы их функции, выстроена иерархия по степени функциональной значимости — превалирующее преднамеренное начало дополняется импровизационными и корректируется деструктивными «хаотическими» элементами, оказывающими негативное влияние на ход процесса (с. 181).

Обращение к процессуальному подходу предстаёт не только «одним из новых путей расширения <...> знаний о музыкально-исполнительской деятельности. Он способствует рассмотрению акта объективации с динамических позиций, позволяет отразить наполненную движением внутреннюю “жизнь” интерпретационного процесса, динамику перехода от замысла к звучащему результату, открывая механизм выявления преобразований в “опредмеченном” музыкальном образе» (с. 181).

Книга может рассматриваться и как учебное пособие; она одновременно привлекательна как для концертирующих исполнителей (независимо от их приверженности тому или иному инструменту), педагогов-практиков, так и для молодых музыкантов, стремящихся освоить понравившееся им музыкальное творение. Не менее значимым приобретением рецензируемая работа станет и для учёных-искусствоведов (музыковедов), занимающихся вопросами интерпретации и реинтерпретации, спецификой творческого процесса, установками сознания.

**Полина Станиславовна Волкова,**  
доктор искусствоведения, профессор



