
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 12, № 2. 2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2024

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 12, no. 2. 2024

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ, ИЗДАЕТСЯ С 2013 г., ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Высшая школа музыки города Фрайбурга, Фрайбург-им-Брайсгау, Германия)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, профессор (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия музыки; Белорусский государственный университет культуры и искусства, Минск, Белоруссия)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Новосибирский государственный университет экономики и управления «НИНХ», Новосибирск)

Дубровская Марина Юзиевна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук (Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Курления Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Кърклияски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Национальная музыкальная академия «Профессор Панчо Владигеров», София, Болгария)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Якутский научный центр СО РАН, Якутск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Варминьско-Мазурский университет в Ольштыне, Ольштын, Польша)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде, Душанбе, Республика Таджикистан)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Дальневосточная государственная академия искусств, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону; Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург)

Светлова Ольга Александровна, ответственный секретарь, кандидат искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL, PUBLISHED SINCE 2013, 4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Freiburg Higher School of Music, Freiburg im Breisgau, Germany)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Novosibirsk State University of Economics and Management "NSUEM", Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarusian State Academy of Music; Belarusian State University of Culture and Art, Minsk, Belarus)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Karklisijsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (National Music Academy "Professor Pancho Vladigerov", Sofia, Bulgaria)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Yakutsk Scientific Center SB RAS, Yakutsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Seregina Natalya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stepniak Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Warmian-Masurian University in Olsztyn, Olsztyn, Poland)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M. Tursunzade Tajik State Institute of Cultural Studies and Art, Dushanbe, Tajikistan)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology), Professor (S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Moscow)

Svetlova Olga A., Responsible secretary, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

The editorial office's address: 31 Sovetskaya str, Novosibirsk, 630099

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Гордеева Е.В., Скобёлкин В.М.</i> Пространство смыслов и «Хаос Авроры» Валерия Скобёлкина: композиционно-содержательные структуры	9
<i>Хоробрых Н.В.</i> Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений	25
<i>Ню Цзинцзин</i> Камерные симфонии Эдисона Денисова: жанрово-стилевые особенности ...	33
<i>Беляева Т.А.</i> Трактовка мифа об Орфее в моноопере Д. Курляндского «Эвридика»	42
<i>Рахимова Д.А., Гущина Е.А., Орлова Т.С., Гаврилова Аслан В.С.</i> «Персидская тема» в произведениях европейских композиторов XIX–XX вв.	50

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

<i>Молчанов А.С.</i> «Звук и символ». О теоретической концепции Виктора Цукеркандя	57
<i>Коляденко Н.П.</i> Синестетический и архетипический методы в музыкознании: соотношение и интеграция	67
<i>Будников В.В.</i> Соната, ор. 28 С. Рахманинова: архетипический аспект	77

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

<i>Пыльнева Л.Л.</i> Оперы композиторов Бурятии, Тувы и Якутии: бытование жанра в прошлом и настоящем	87
<i>Светлова О.А.</i> Музыкально-театральная хроника К.М. Голодникова в «Тобольских губернских ведомостях»	96

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>Мустафина Е.И.</i> Воплощение образов Великого шелкового пути в творчестве Мустафо Бафоева	105
---	-----

<i>Абдурашидова Л.А.</i>	
Традиция <i>устод-шогирд</i> как ведущий принцип обучения в Академии макома Республики Таджикистан	113
<i>Шао Минян, Петрова А.М.</i>	
Жанр китайской художественной песни и его влияние на развитие современной музыкальной культуры	123
<i>Чэнь Юехань</i>	
Факторы формирования китайского национального стиля вокальной музыки	130
<i>Долгушина М.Г., Ван Цзюньтан</i>	
Организация звукового пространства в вокальном цикле Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао»	137
<i>Усова О.В., Жэнь Вэйхуа</i>	
Национальные традиции в детских фортепианных сюитах Ван Лисаня	146

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

<i>У Юйчжэнь, Санникова Н.В.</i>	
Проблемы скрипичного образования в Китае	153
<i>Демидова Е.П.</i>	
Музыкотерапия в процессе психокоррекции детей дошкольного возраста ...	162

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Антипова Ю.В.</i>	
Феномен «Otyken»: к изучению мировой этно-поп-музыки	175

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

<i>Харлов А.В.</i>	
Виртуальные традиционные музыкальные инструменты	189

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Gordeeva E.V., Skobyolkina V.M.</i> The space of meanings and the “Chaos of Aurora” by Valery Skobyolkina: compositional and meaningful structures	9
<i>Khorobrykh N.V.</i> Composer's heritage of M. Tchaikovsky in the aspect of studying his instrumental works	25
<i>Niu Jingjing</i> Edison Denisov's chamber symphonies: genre-style features	33
<i>Belyaeva T.A.</i> Interpretation of the myth of Orpheus at mono-opera “Eurydice” by D. Kurlyandsky	42
<i>Rakhimova D.A., Gushchina E.A., Orlova T.S., Gavrilova Aslan V.S.</i> “Persian theme” in the works of European composers of the 19th – 20th centuries	50

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Molchanov A.S.</i> “Sound and symbol”. About the theoretical concept of Victor Zuckerkandl	57
<i>Kolyadenko N.P.</i> Synesthetic and archetypal methods in musicology: correlation and integration	67
<i>Budnikov V.V.</i> Sonata, op. 28 S. Rachmaninoff: archetypal aspect	77

MUSICAL CULTURE OF SIBERIA

<i>Pylneva L.L.</i> Operas by composers of Buryatia, Tuva and Yakutia: existence of the genre in the past and present	87
<i>Svetlova O.A.</i> K.M. Golodnikov's musical and theatrical chronicle in the “Tobolsk Provincial Vedomosti”	96

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Mustafina E.I.</i> Embodiment of images of the Great silk road in the work by Mustafa Bafoev	105
---	-----

<i>Abdurashidova L.A.</i>	
The <i>ustod-shogird</i> tradition as the leading principle of education at the Maqom Academy of the Republic of Tajikistan	113
<i>Shao Minyan, Petrova A.M.</i>	
The genre of Chinese art song and its influence on the development of modern musical culture	123
<i>Chen Yuehan</i>	
Factors for the formation of the Chinese national style of vocal music	130
<i>Dolgushina M.G., Wang Juntang</i>	
Organization of sound space in the vocal cycle by Wang Jianzhong	
“Five poems of Li Qingzhao”	137
<i>Usova O.V., Ren Weihua</i>	
National traditions in Wang Lisan's Children's Piano Suites	146

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Wu Yuzhen, Sannikova N.V.</i>	
Problems of violin education in China	153
<i>Demidova E.P.</i>	
Music therapy in the process of psychocorrection of preschool children	162

MASS MUSIC CULTURE

<i>Antipova Yu.V.</i>	
The phenomenon of “Otyken”: towards the study of world ethno-pop music	175

INFORMATION TECHNOLOGY IN THE ART OF MUSIC AND EDUCATION

<i>Kharlov A.V.</i>	
Virtual traditional musical instruments	189

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 9–24
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 2, pp. 9–24
ISSN 2308-1031

© Гордеева, Е.В., Скобёлкин, В.М., 2024
УДК 781.6, 785.1
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-9-24

ПРОСТРАНСТВО СМЫСЛОВ И «ХАОС АВРОРЫ» ВАЛЕРИЯ СКОБЁЛКИНА: КОМПОЗИЦИОННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ

Е.В. Гордеева¹, В.М. Скобёлкин¹

¹ Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исагилова, 450000, Уфа, Республика Башкортостан, Российская Федерация

Аннотация. Музыкальный текст симфонического произведения в структурно-смысловом ракурсе обнаруживает определенные закономерности и уникальные особенности. В современных оркестровых опусах они ярко прослеживаются и выявляются. В многослойном полисемантическом контексте взаимодействуют составные, синтезирующие компоненты, фактурные образования, структурные модели, интонационно-ритмические рисунки, риторические, орнаментальные фигуры, аффектные знаки, мотивная символика, семантические формулы и т.п. На примере симфонической элегии «Хаос Авроры» современного уфимского композитора Валерия Скобёлкина рассматриваются указанные свойства, а также значение и смысл музыкально-текстовых структур, понятийные, ситуативно-сюжетные, содержательные характеристики. На основе теории музыкального текста, методов практической семантики, семантического анализа осуществляется попытка найти соответствие, взаимосвязь композиторских (авторских) знаковых структур и интерпретаторских (исполнительских, исследовательских) концептуальных значений-смыслообразов. Музыкальный текст произведений разных эпох и стилей содержит типичные и оригинальные структурные взаимодействия. В данной статье ракурс исследовательского внимания сосредоточен на выявлении композиционных и содержательных структур, инновационных, новаторских свойств, базирующихся в традиционной, на первый взгляд, многострочной партитуре. Пространство смыслов, заполняющее симфоническую ткань рассматриваемого опуса, встраивается в эпiku современной акустической экспрессии звукоостояний, в оркестровку, передающую игру мыслеобразов.

Ключевые слова: современная композиция, акустическое пространство, музыкальный текст, композиционные структуры, содержательно-смысловые структуры, сюжетно-ситуативные знаки, интонационно-ритмические обороты, фактурные формулы, семантический контекст, художественно-эпические картины, пространство смыслов

Конфликт интересов. Авторы заявляют о наличии личного конфликта интересов.

Для цитирования: Гордеева Е.В., Скобёлкин В.М. Пространство смыслов и «Хаос Авроры» Валерия Скобёлкина: композиционно-содержательные структуры // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 9–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-9-24.

THE SPACE OF MEANINGS AND THE “CHAOS OF AURORA” BY VALERY SKOBYOLKIN: COMPOSITIONAL AND MEANINGFUL STRUCTURES

E.V. Gordeeva¹, V.M. Skobyolkin¹

¹ Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts, 450000, Ufa, Republic of Bashkortostan, Russian Federation

Abstract. The musical text of a symphonic work in the structural and semantic perspective reveals certain regularities and unique features. In modern orchestral opuses these regularities and peculiarities are vividly traced and revealed. In a multilayered polysemantic context, there interact constituent, synthesizing components, textural formations, structural models, intonation and rhythmic patterns, rhetorical and ornamental figures, affective signs, motive symbolism, semantic formulas, etc. On the example of the symphonic elegy “Aurora Chaos” by the contemporary Ufa composer Valery Skobyolkin, the above properties, as well as the meaning and significance of musical-textual structures, conceptual, situational and narrative, and content characteristics are considered. Also, on the basis of the theory of musical text, methods of practical semantics, semantic analysis, an attempt is made to find correspondence, interrelation of composer's (author's) sign structures and interpreter's (performer's, researcher's) conceptual meanings. The musical text of works of different epochs and styles contains typical and original structural interactions. In this article, the angle of research attention is focused on the identification of compositional and content structures, innovative, pioneering properties based in a traditional, at first glance, multi-line score. The space of meanings that fills the symphonic fabric of the opus under consideration is embedded in the epic of modern acoustic expression of sound states, in the orchestration that conveys the play of thought images.

Keywords: modern composition, acoustic space, musical text, compositional structures, meaningful and semantic structures, plot-situational signs, intonation-rhythmic turns, textural formulas, semantic context, artistic and epic paintings, the space of meanings

Conflict of interests. The author claims to have a personal conflict of interest.

For citation: Gordeeva, E.V., Skobyolkin, V.M. (2024), “The space of meanings and the “Chaos of Aurora” by Valery Skobyolkin: compositional and meaningful structures”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 9–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-9-24.

Творческий результат композитора – музыкальная концепция, представляющая собой своеобразную дополненную реальность, – с включением духовных, интеллектуальных поисков, постижения явлений, невыразимых другими способами (словом, краской, резцом и т.д.), через звуковое творение – картину Мира. К примеру, в многомерном масштабе симфонической композиции эта звуковая картина транслируется через партитуру в реальное звучание – оркестровую красочность и складывается в инструментально-акустическую образность.

В звуковой форме, гармоническом порядке, интонационно-ритмически, гармонически упорядоченной структуре музыкальных произведений отражается и мир личностный, и мир-социум. Симфонизация звучания, масштабность, крупная

форма в музыке – это стремление, попытка, экспериментальное отображение многомерности Бытия, Мира Сущего и невидимого-извечного.

Музыкальным материалом для исследования данных особенностей стала симфоническая картина-элегия «Хаос Авроры». Через аналитические описания музыкальных примеров с очевидностью проступают определенные структурно-смысловые закономерности и уникальные черты. Именно в таком, структурно-смысловом разрезе представляется актуальное современное многоуровневое видение – прочтение, осмысление, воплощение, выявление тенденций, констант, парадигм, параллелей и меридианов современного музыкального произведения.

Выбор жанрово-стилевого вида – симфонической элегии определяет не только

формоструктуру, но и образно-поэтическую, поясняющую смысл звучания величину, действительно, поэтическую форму (Токарева Г., 2017). Для уточнения расшифровки термина «элегия», следует упомянуть о лирико-философских, эмоционально-сосредоточенных смыслах имеющего античные истоки жанрового канона элегии, создающих процессуальную поэтическую ауру созерцания, переживания, осмысления сложных переплетений текущих окружающих, происходящих событий.

Подобный ракурс звукового действия наблюдается в симфоническом опусе «Хаос Авроры». Это атмосфера раздумья-размышления, особенное настроение, мысль-мечта, глубокий поэтический грустно-меланхолический тон-проникновение, эмоционально окрашенное восприятие, реакция, осмысление, переживание жизненных коллизий. Здесь соединились лирика жизненных таинственных энергий, скрытых и открытых эмоциональных импульсов-подъемов, лирические картины. Тематические трансформации элегии служат одновременно и раздвигающим горизонты звучания и смысла, объема, стереофонического пространства, и объединяющим, собирающим, синтезирующим фактором.

Симфоническая поэма «Хаос Авроры» написана в 2017 г., в год поездки на Байкал. Живой, гибкий звуковой материал и структурирует, и объединяет произведение. Здесь соединились образные ассоциации и конструктивные элементы музыкально-композиционной техники. Элегия создавалась не одномоментно, наплывами, сначала как некое абстрактное полотно. Автором музыки отмечены впечатления от процесса работы: «Принципы техники реверберационной полифонии используются в элегии... Название пришло после поездки к озеру Байкал. Половина написана до посещения этого

уникального места, половина дописана после него».

По возвращении из поездки, при просмотре-прокручивании нового, еще создающегося, опуса, возникла неуловимая параллель-ассоциация звуковой ткани с нестандартными природными явлениями. Что такое Хаос Авроры? Как поясняет автор, «так называется местность на Марсе». Это взятые из астрогеологии наименование и понятие. Марсианский Хаос – местность с нелогичной неровной структурой. У автора появилось тяготение к звуковому воссозданию нелогичных структур космических и земных поверхностей, своеобразному объединению разнородных структур, порядков, уровней. В музыке элегии отразился не марсианский, а байкальский ландшафт, где местность также вызывает ощущение неправильной структуры, неестественных очертаний, не закругленного, а заостренного, изломанного рельефа. В соотношении замысла и выполнения, насколько было возможно на данном этапе, задуманное было реализовано.

Программное сочинение несет в себе не только утверждение или трансформацию замысла, сюжета, драматургии, форм и приемов, но и непосредственную эмоциональную суть образно-звукового явления, накал-напряжение, психологизм, преобразование чувств в нечто новое. Авторское видение картины мира – способ уйти от академизма, сухой догматичной традиции.

В семантическом плане под словосочетанием Хаос Авроры понимается некое состояние смятения, ощущение неустойчивого колеблющегося сознания. В картинно-образном плане это марево, предрассветная мгла, из которой рождается утренняя заря, восхождение сияющей звезды на небосклон, освещение окружающего пространства, прояснение обстановки. Из хаоса – к просветлению, ведь Аврора – богиня утренней зари.

В таинственной, неявной, энергетически эмоциональной стороне, во внутреннем психологизме звуковых картин, в образно-смысловом устройстве элегии переплетается реальность и ее отображение в сознании творческом. Таким образом монтируется особое понимание реального, как бы через скрытую камеру, высвечивание другой, оборотной стороны явлений, разных сторон реальности.

Автор элегии, В.М. Скобёлкин, говоря о влиянии музыки других композиторов, называет С.С. Прокофьева и И.Ф. Стравинского своими музыкальными авторитетами. Вдохновителями в области композиторских исканий, начиная с XX столетия, явились смелость, новаторское отношение, талант И.Ф. Стравинского, ведь именно он, а вслед за ним и С.С. Прокофьев, как пишет И.И. Соллертинский, «из композиторов двадцатого века как раз... отличался смелым отбрасыванием всяких музыкально-академических пут, стремлением “освободить” музыку от философского, психологического, музыкально-исторического балласта. Именно он своими “скифскими” ритмами, неслыханными гармониями и тембрами... явился как бы диалектической поправкой, антитезой к привычному академизму... его опыты, эксперименты убедили в необходимости дерзкого стремления к новому» (цит. по: (Хентова С., 1985, с. 164)).

Композиционное мастерство проявляется в умелом гармоничном сочетании элементов, монтаже образно-смысловых ячеек-мотивов, в трансформации и объединении тем, идей и замыслов. Тонкие тематические перевоплощения, множество неожиданных особенных оттенков звучания, с помощью оригинальной остроумной оркестровки, колористических находок, характерных интонаций (тритоновых, квартовых и т.д.), пронизывающих всю симфоническую ткань, скре-

пляя, схватывая, поддерживая, создают фундамент симфонической архитектоники. Самим автором специально не дифференцируются интонации, это плод творчества, фиксируется то, что на данный момент наиболее выразительно выявляет состояние, настроение, мгновение, музыкальную мысль.

В данной статье предпринимается попытка найти связь формообразующих, конструктивных, структурно-смысловых компонентов и концептуальных, образных структур, взаимодействия фактуры и содержания в современном партитурном тексте. На основе различных аналитических принципов, видов анализа – структурно-семантического, слухового, сравнительного, мелодико-гармонического, фактурного, метода сопоставлений, ассоциативных связей выявляются ключевые, понятийные категории и особенности музыкальной композиции «Хаоса Авроры».

Определение, расшифровка семантической природы, содержательных структур музыкального текста – актуальная область исследований. Начиная с М.Г. Арановского, изложившего в фундаментальной и перспективной монографии «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998) основные принципы теории музыкального текста, категории различий нотного и, собственно, музыкального текстов, а также обозначившего особые линии, парадигмы смысловой концентрации, образно-содержательных концепций, музыкально-текстовых структур, данное направление затронуло и междисциплинарные, прикладные стороны.

Этому послужили уникальные разработки Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС) под руководством доктора искусствоведения, профессора Л.Н. Шаймухаметовой (2002; 2011; 2012). Целый корпус диссертационных исследований, научных, методических, практических

курсов, пособий, методик, семинаров, концертных проектов были выполнены и продолжают реализовываться по направлению деятельности указанного научного объединения (Л.Н. Шаймухаметова, И.В. Алексеева, Н.Ф. Гарипова, А.И. Асфандьярова, Р.М. Байкиева, Н.М. Кузнецова, П.В. Кириченко, К.Н. Морейн, И.Р. Башарова, М.Р. Гареева, Е.В. Гордеева (2017; 2021), В.М. Скобёлкин (2018; 2020) и мн. др.). Наблюдения и выводы данной статьи также опираются на научно-практические результаты работы ЛМС, послужившие исследовательской базой для нее.

Исходной позицией нашего рассмотрения является тезис о том, что многоуровневая смысловая структура – диалогическая парадигма Космос-Бытие, – держит основу оркестровой конструкции симфонической элегии. Диалогическое взаимодействие высоких и низких звучаний, плотных и разреженных звуковых масс, интонационных импульсов, ритмических мотивов-группировок, тембродинамических, артикуляционных градаций наполняют элегию глубинными смыслами соотношений-единства высоких-небесных и плотных-земных материй-субстанций, Земного и Небесного, переводя ее в тонкую онтологическую картину Мира, Бытия.

Во внутреннем структурном устройстве поэмы-элегии «Хаос Авроры» скрыты стилевые, выразительные качества, идущие изнутри вовне, центрированно. Попробуем разобраться, на что нацеливает эта музыка, исследовать ее направленность, потенциал, описать мысленные ассоциативные образы, определенным образом воспринять и прояснить планы-линии, динамическую, звуковую, тесситурную (интонационную), тембродинамическую, ритмическую шкалу звучаний-мыслеобразов.

Множественные реверберационные эхо-эффекты – реверсы, интонации, по-

строенные на обертоновых отзвуках, начинаются уже во вступительном эпизоде (пример 1) и пронизывают все многослойное звуковое полотно элегии.

В разных регистровых планах, партесно, изначально – в партиях высокой тесситуры (челеста, арфа, кларнет, флейта пикколо), возникают восходящие обертоновые звукоряды, подобные пространственно-акустическим росчеркам, обрисовывая и создавая вибрирующий фон для кратких, но значимых мелодических мотивов-импульсов (в партиях английского рожка и трубы), подготавливающих вступление виолончельной темы (т. 3, из затакта) – основной тематической ячейки всей поэмы-элегии, которой вторит призывно-сигнализирующий «голос» – тембр трубы.

Тема-призыв, тематическое сольное высказывание действует в абрисе мягких тембровых красок, негромкой динамики, но насыщенно (ремарка *mf espressivo*), интонационно упруго, через скачки и заполнения широких (квинта, кварта, октава, септима) и узких (секунда, терция) интервалов, энергичных пунктирных ритмических ходов. Парадоксальным является сочетание размера 6/8 и медленного темпа при движении тридцать вторыми. Благодаря ритмоформуле в размере 12/8 возникает ассоциация-аллюзия с движением сицилианы.

В структурной конструкции эпизода (см. пример 1) заметны самостоятельные инструментальные реплики «ансамбля солистов» (группы сольных тембров), но в момент вступления виолончельного сольного высказывания ансамбль переходит в более фоновый поддерживающий режим, становится ансамблем *continuo divisi*, причем регистровое расположение этой группы поддержки разнородно – это и низкая, и высокая тесситура. Чередующимися сольно-ансамблевыми формулами определяются отдельные микрострук-

Пример 1. В. Скобёлкин. Хаос Авроры. Симфоническая элегия.

Вступительный эпизод, тт. 1–6

V. Skobyolkin. Symphonic elegy “Chaos of Aurora”. Introductory episode, bars 1–6

туры партитурного текста. В целом, в данном эпизоде очевиден полиструктурный горизонтальный макродиалог.

Тематический импульс набирает новую высоту и силу, звучит более развернуто, постепенно включая новые мелодические веточки-сочетания. Восходящие звукоряды становятся длиннее, вбирая

суммируя предыдущие короткие реплики. В партиях струнных и духовых происходят наиболее насыщенные звуковые передачи, эстафетно-имитационное развитие главных импульсов-мотивов. Ленточные терции в соло английского рожка и кларнета перемежаются с сольными высказываниями бас-кларнетов и фаготов,

вторящих альтам и виолончелям. Главное же сольно-мелодическое резюме – у первых скрипок, поддерживаемых синкопированным унисоном вторых скрипок, создающих диалогическую диспозицию.

Так складывается полиструктурный диалог сольных и ансамблевых (по темброво-инструментальным группам) реплик.

Начинает разворачиваться масштабная тематическая «втора» (пример 2).

Пример 2. В. Скобёлкин. Симфоническая элегия «Хаос Авроры», ц. 2, тт. 9–14
V. Skobyolkin. Symphonic elegy “Chaos of Aurora”, Number 2, bars 9–14

Мелодический запев-«ответ» ведут первые скрипки, гобои и кларнеты, в партиях же вторых скрипок, альтов, виолончелей, бас-кларнетов, фаготов проводятся сопутствующие тематические импульсы-противосложения, а у остальных инструментальных групп – флейт, вибратона, арфы, челесты, – продолжают фоновые реверберации. Биения-пульсирования фактуры создают особенный мерцающий звуковой рисунок. Также поддерживающий бас continuo образуется низкими тембрами духовых и струнных. Структурный рисунок эпизода (ц. 2) складывается из неоднородных, разнорегистровых диалогических диспозиций-хорусов между инструментальными группами.

Несколько разнотембровых сольных высказываний, звучащих одновременно второй, создают проекцию ансамбля солистов – solo divisi. Партии других инструментальных групп, разнотембровых, и низкой, и высокой тесситурой, образуют дополнительный объем, усиливают пульсирующий «ревер» акустического пространства элегии. Они складываются в сложносоставную комплексную группу continuo divisi. Вырисовывается вертикальная модель взаимодействия микропластов, которую можно обозначить трехуровневой формулой

$$\frac{\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}}}{\text{continuo divisi}},$$

причем в реальности пласты continuo занимают и высокие, и низкие темброво-тесситурные позиции, как бы окружают, окутывают хрупкие тематические импульсы-опевания.

Нагнетание, уплотнение, интенсификация интонационно-ритмической ткани (эпизод Più mosso, пример 3) происходит с помощью многократно повторяющегося глиссандирующего ввысь мотива anabasis,

усиления динамики до forte fortissimo (у всей группы струнных, большого барабана, тамтама, труб, тромбонов и тубы). Так образуется мощное ровное динамическое плато.

Музыкальное развитие достигает новой высоты. В структурном рисунке эпизода сохраняется вертикальная модель диалога-полилога

$$\frac{\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}}}{\text{continuo divisi}}.$$

Мощный тематический унисон высоких струнных, всей группы деревянных духовых подпитывается небольшими тематическими импульсами-вторыми валторн, труб, тромбонов – группой духовой «меди» (пример 4). Виолончели, контрабасы и тубы образуют базовое плато звучания, платформу баса continuo. Вибратон, арфа, челеста, почти вся группа ударных (за исключением box chimes (металлической пластины китайского колокольчика) создает непрерывный рокочущий фон – вибрацию звуковых волн – реверберацию гула-рокота волн, шум водной и небесной стихий, тот самый «хаос Авроры», волнение-трепет природных и божественных сфер, предрассветное томление, мглу, неясность. В основе смысловой конструкции эпизода продолжает действовать многоуровневая полиструктурная диалогическая модель-формула, определяющая регистрово-тематические пропорции звуковой картины-действия.

Всполохи-реверберации, политембровые пласты, комбинированные ритмические оstinatные импульсы (комбо группы ударных и низких духовых (бас-кларнет, фагот), низких струнных (виолончели, контрабасы) инструментов (ц. 23, тт. 78–82)) создают полиритмическое звуковое полотно. Канонообразные имитационные вспышки-взлеты в партиях духовых (флейты пикколо, флейты, анг-

Пример 3. В. Скобёлкин. Симфоническая элегия «Хаос Авроры», ц. 15, тт. 53–56
V. Skobyolkin. Symphonic elegy “Chaos of Aurora”, Number 15, bars 53–56

accell. Pia mosso. (♩ = 60)

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Coro inglese

2 Clarinetti (B)

Chiusetto basso (B)

2 Fagotti

Contrabbasso

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Triangolo

Legno

Box chimes

Piat

Tamburo

Cassa

Tam-tam

Vibrafono

Arpa

Celesta

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Пример 4. В. Скобёлкин. Симфоническая элегия для оркестра «Хаос Авроры», ц. 22, тт. 75–78
V. Skobyolkin. Symphonic elegy "Chaos of Aurora", Number 22, bars 75–78

The musical score is written for a large symphonic orchestra. The instruments and parts included are:

- Woodwinds:** Piccolo, 2 Flutes (2 Fluti), 2 Oboes (2 Oboi), Cor Anglais (Corno inglese), 2 Clarinets in Bb (2 Clarinetti (B)), Bassoon (Clarineto basso (B)), 2 Bassoons (2 Fagotti), Contrabassoon (Contradagotto).
- Brass:** 1 II (1 II), 4 Corns (4 Corni (I, II, III, IV)), 3 Trumpets in Bb (3 Trombe (B)), 3 Trombones (3 Tromboni), Tuba, Timpani, Triangle (Triangolo), Snare Drum (Legno), Cymbals (Box chines), Plates (Piaiti), Tambourine (Tamburo), Castanets (Cassa), Tom Tom (Tom basso).
- Percussion:** Vibraphone (Vibrafono), Arpa (Arpa), Celesta.
- Strings:** Violin I (Violini I), Violin II (Violini II), Viola, Violoncello (Violoncelli), Contrabass (Contrabassi).

The score is in 4/4 time and features a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*) across the measures. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

лийские рожки, кларнеты), унисонные тутти-образные реверберации-арпеджированные импульсы в группе высоких струнных (скрипки, альты), передаются по эстафете низким струнным как отголоски основных звуковых волн-колебаний, завершение, отзвуки.

Смысловой конструкцией продолжает быть многоуровневый диалог в виде структурной модели

$$\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo divisi}} .$$

В эту многомерную конструктивную основу вписаны диалогические диспозиции каждой из темброво-инструментальных групп, участвующих в создании звукового полотна элегии – это струнные, духовые, ударные. После краткого тихого тематического отзвука вновь продолжается предыдущее плотное наступательное остигато-реверберационное звучание. В структурном рисунке эпизода выстраивается диалогическая горизонталь, смена эпизодов «ансамбля солистов» и ансамбля группы солистов с группой продолженного баса, баса continuo:

$$\frac{\textit{solo}}{\textit{solo}} + \frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo divisi}} .$$

Таким образом, многомерность, полиструктурность, вертикальная иерархия смыслов и структур является постоянно действующей в элегии масштабной музыкально-художественной (художественно-акустической) величиной.

В заключительном эпизоде (пример 5) происходит реверберационное подключение практически всех инструментальных групп, за исключением большого барабана.

Это мерцающая кода-каданс, кода-мадрево, сияние. Новых мелодических тематических импульсов не возникает. В целом, создается картина безбрежного вечно колышущегося вибрирующего водно-воздушного простора: Хаос Авро-

ры как процесс рождения новой структуры в космическом пространстве, восхождения утренней звезды в предрассветном освещении становится упорядоченным, вечным двигателем жизненной энергии, неким космическим одухотворенным пульсаром. Заключительные туттийные квинтово-октавные созвучия фиксируют пространственный объем звуковой картины, объединяющей пантеизм и созерцательность, внешний и внутренний (осмысливающий) космос Бытия...

Таким образом, симфоническая элегия «Хаос Аворы» – это пример современной партитуры, с новыми структурно-смысловыми особенностями. Все сопутствующие приемы развития, задействованные в элегии, динамизируются в оркестровую квинтэссенцию. Множественные реверберационные импульсы пронизывают все многослойное звуковое полотно элегии, создавая вибрирующий фон для мелодических, гармонических, ритмических мотивов.

Структурная реверберация, экспрессия звукосостояний, динамизм развития, образная концентрация составляют пронзительную эмоционально-смысловую суть симфонической элегии «Хаос Аворы». Это и оркестровка, передающая пространственно-смысловую игру в звучании симфонической ткани. И эпика – современная, не архаичная, без реконструкторства, с непосредственной, острой выразительностью акустических идей.

Изменения техники письма, динамической сферы: применение полифонической линейной техники, сложные переплетения многоголосия, приемы фугато, регистровая, хорусная-партесная полифония задействованы в симфонической элегии для передачи определенных эмоционально-психологических эффектов-настроений, стихийных подсознательных импульсов, наиболее рельефно выявляют обостренный напряженный процесс движения мысли и т.п.

Пример 5. В. Скобёлкин. Симфоническая элегия «Хаос Авроры», ц. 30, тт. 103–112
V. Skobyolklin. Symphonic elegy “Chaos of Aurora”, Number 30, bars 103–112

The image shows a page from a musical score for a symphony orchestra. The score is for the piece "Chaos of Aurora" by V. Skobyolklin, specifically measures 103-112. The score is written in Russian and English. The instruments listed on the left include Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, Cor Anglais, 2 Clarinets (B), Clarinet Bass (B), 2 Bassoons, Contrabassoon, 1 II, 4 Horns (F), 1 III, 1 IV, 3 Trombones (B), 3 Trombones, Tuba, Timpani, Triangle, Legno, Bon Chimes, Causa, Tam-tam, Vibraphone, Arpa, Cxkcta, Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, and Contrabassi. The score is highly detailed with many dynamic markings and articulation marks.

В элегии «Хаос Авроры» интонационные процессы, межзвуковые натяжения, сопряжения, тяготения играют важнейшую структурную и смыслопорождающую роль. Сохранение мелодичности, лиризма высказывания, широкого дыхания, вместе с новаторскими находками – темб-

рогармоническими, ритмическими-агогическими, регистровыми, сонористическими и т.п., – в элегии, действительно, порождают особую звуковую реальность.

Интонационный почерк поэмы-элегии имеет свои характерные особенности. Продолжается поиск новой выразитель-

ной музыкальной речи, индивидуального звукового словаря. При сравнении с другими авторскими сочинениями заметно, что мелодизм становится отточеннее, также утверждается заостренная, почти гротескная ритмика, чеканная метрика-бие, динамичная активная пульсация. Мелодический материал здесь концентрированный, насыщенный, акцентно заостренный, с контрастными ритмическими элементами. В интонационном строе элегии содержатся и речевое, риторическое, даже ораторско-патетическое начало, отдельные инструментальные реплики звучат как восклицания, высказывания приподнятого тонуса, призывно-волевые мотивы-интонации как реакции на явление, на происходящее действие, чему способствует и дифференцированная оркестровка, диалогическое разделение и взаимодействие инструментальных групп-хорусов, например, струнных и духовых.

Каждый композитор добивается в произведении определенных звуко-смысловых высотных точек. В элегии «Хаос Авроры» последовательные постепенные кульминационные нагнетания, затем изменения-переломы, подъемы и спады создают новые звуковые эффекты, «точки», «пятна», гудки, сигналы, импульсы-вспышки, с поддержкой духовых-медных и др. (литавры, тарелки, барабаны) тембров.

Выявленный структурный рисунок элегии, определяемый его смысловыми пропорциями, составляющими элементами, партиями, репликами – это имитационно-реверберационный вертикальный диалог сольных мелодических построений и аккомпанирующих-поддерживающих мотивов *solo-continuo*. Диалогическая переброска кратких сольных тематических реплик-импульсов между отдельными регистровыми кластерами – от одной темброво-инструментальной

группы к другой, в соединении с постоянными вибрациями и реверберациями тремолирующей фактуры, создают ансамблирование солистов в сочетании с поддерживающими группами.

Тremoлирующие фактурные построения аккумулируют реверберационное нагнетание, постепенное накопление звуковой энергии, чему способствует и динамическая картина, с мгновенными переключениями силы звука между *forte* и *piano*. Развитие звуковых событий связано с отклонением, а затем возвратом к первоначальному движению *a tempo* и пульсирующей динамике: *mf-f-mf-mp-p-pp-ppp / f-mf-p / p-mp-mf / mf-mp / mp-mf-mp* – таковы динамические планы-схемы в различных темброво-инструментальных партиях. Так проявляются смены напряжения и переходы в иные пласты звучания, различные интонационные, а следовательно, и содержательно-смысловые сферы.

В течение всей элегии происходит реверберационное подключение практически всех инструментальных групп. В целом, создается картина вибрирующего пространства. Принцип реверберации становится упорядоченным двигателем звуковой и мысленной энергии. Краткие туттийные созвучия, как рамки, фиксируют пространственный объем звуковой картины, объединяющей внешний (охватывающий-воспринимающий) и внутренний (осмысливающий) порядок.

Отношение к тональности в симфонической элегии, как и в других авторских произведениях, выстраивается по принципу доминирующего тона и игры тонов вокруг основного. Создается сфера тональных тяготений, происходит выработка своеобразной ладовой системы, плавающей тональности, элементов политональности-наложения ладов. В связи с этим перестраивается трактовка тонального плана, фактуры, выразительных

средств, трактовка инструментальных включений. Фактура дифференцируется, выявляются дополнительные элементы исполнительских выразительных средств – артикуляции, динамики, агогики. В этом проявляется развитие политональных веяний XX столетия (П. Хиндемит, А. Шнитке и мн. др.).

Чувство современности, идеи времени отражаются в новизне звуковых идей, языка, средств. Содержательность и формоструктура элегии, ее музыкально-выразительный язык – эпичный, подчас дерзостно-вольный, вкладывается в динамичную драматургическую канву. Действительно, именно в симфонических опусах возможно представить «...стремятельное, динамически взрывчатое движение, масштабное по размаху разворачивания жизненных творческих сил» (Гринберг М., 1927, с. 19). В «Хаосе Авроры» подобная сфера – поэмность, музыка масштабной эпике, несомненно, присутствует.

Объединение симфонических и драматургических, программных принципов превращают партитуру элегии в эскиз для экспериментальных поисков, где происходит проверка свойств оркестровых, темброво-полифонических, их взаимосвязи с программным сюжетным замыслом.

Размышляя о типе программности в опусе «Хаос Авроры», программно-изобразительном или программно-драматургическом, сам композитор в творческой беседе высказался, что здесь задействован больше программно-изобразительный тип, т.е. изобразительно-образно-ассоциативная программность. Это элегия-картина. Но глубинные содержательно-смысловые линии-образы лирики, патетики, эпичности соединяются здесь в уникальную полиструктурную картину. В музыке элегии интонационно-смысловое движение определяет и стилевое направление. Неоантичность пронизывает программно-жанровую канву симфо-элегии (Скобёлкин В.М., 2018).

Хаос Авроры – это некий синтез картинности и поэмности, в симфоническом ключе. Здесь есть и глубина идейно-образного плана, сюжетно-эпическое начало, и смелые темброво-колористические компоненты, даже иллюстративно-изобразительные графические элементы, подчеркивающие полижанрово-стилистическое, полиструктурное взаимопроникновение. В результате наблюдений подтверждается исходный тезис: в элегии «Хаос Авроры» выстраивается целый Космос Бытия, наполненный игрой структур и смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

- Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- Гордеева Е.В. О полисемантических структурах музыкального текста и исполнительской комбинаторике в фортепианных произведениях разных стилей и жанров. Саарбрюкен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. 144 с.
- Гордеева Е.В., Скобёлкин В.М. Структурно-смысловые метаморфозы современного фортепианного текста (на примере «Пяти пьес для фортепиано» Валерия Скобёлкина) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 1. С. 1–26. URL: http://muznord.ru/images/issue/25/25_Gordeeva_Skobyolkin.pdf (дата обращения: 24.12.2023).

Гринберг М. Дм. Шостакович // Музыка и революция, 1927. № 11.

REFERENCES

- Aranovskii, M.G. (1998), *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 343 p. (in Russ.)
- Gordeeva, E.V. (2017), *O polisemanticheskikh strukturakh muzykal'nogo teksta i ispolnitel'skoi kombinatorike v fortepiannykh proizvedeniyakh raznykh stilei i zhanrov* [About polysemantic structures of musical text and performing combinatorics in piano works of different styles and genres], LAP LAMBERT Academic Publishing, Saarbrücken, 144 p. (in Russ.)
- Gordeeva, E.V., Skobyolkin, V.M. (2021), "Structural and semantic metamorphoses of the modern piano text (on the example of Valery Skobyolkin's Five Pieces for Piano)", *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa* [Musical Journal of the European North], no. 1, pp. 1–26, Available at: http://muznord.ru/images/issue/25/25_Gordeeva_

Скобёлкин В.М., Гордеева Е.В. Нео-античность в современной композиции на примере хоровой эпиграммы «Multis dum...» // Современная музыкальная исполнительская и педагогическая практика: сб. науч. ст. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2018. С. 65–74.

Скобёлкин В.М., Гордеева Е.В. Современный музыкальный текст: концептуально-структурный подход (на примере фортепианной музыки уфимских композиторов) // Арт-наука: сб. ст. и материалов науч.-практ. форума по вопросам искусства и гуманитарных наук. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2020. С. 385–397.

Токарева Г.А. О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник Краунц. 2017. № 1. С. 7–11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zhanre-elegii-i-elegicheskomo-moduse> (дата обращения: 16.08.2023).

Хентова С.Д. Шостакович. Жизнь и творчество: моногр.: в 2 кн. Кн. 1. Л.: Сов. композитор, 1985. 544 с.

Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы I Рос. науч.-практ. конф. 4–5 дек. 2000 г. М.; Уфа, 2002. С. 84–102.

Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 18–26.

Шаймухаметова Л.Н. О новых технологиях взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом в разработках Лаборатории музыкальной семантики // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII междунар. науч.-практ. конф. 27 янв. 2012 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. Тамбов, 2012. С. 45–47.

Skobyolkina.pdf (Accessed 24 December 2023). (in Russ.)

Grinberg, M. (1927), “Dm. Shostakovich”, *Muzyka i revolyutsiya* [Music and revolution], no. 11. (in Russ.)

Khentova, S.D. (1985), *Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 kn. Kn. 1* [Shostakovich. Life and work. In 2 books, book 1], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 544 p. (in Russ.)

Shaimukhametova, L.N. (2002), “Semantic structures of a musical text as a problem of practical semantics”, *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika* [Musical content: science and pedagogy], Moscow, Ufa, pp. 84–102. (in Russ.)

Shaimukhametova, L.N. (2011), “Migrating intonational formula as a phenomenon of musical thinking”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 2, pp. 18–26. (in Russ.)

Shaimukhametova, L.N. (2012), “On new technologies for the interaction of a performer with a musical text in the development of the Laboratory of Musical Semantics”, *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performing arts], Tambov, pp. 45–47. (in Russ.)

Skobyolkina, V.M., Gordeeva, E.V. (2018), “Neo-antiquity in modern composition on the example of the choral epigram «Multis dum...»”, *Sovremennaya muzykal'naya ispolnitel'skaya i pedagogicheskaya praktika* [Modern musical performing and pedagogical practice], UGI im. Z. Ismagilov, Ufa, pp. 65–74. (in Russ.)

Skobyolkina, V.M., Gordeeva, E.V. (2020), “Modern musical text: conceptual and structural approach (on the example of piano music of Ufa composers)”, *Art-nauka* [Art-science], UGI im. Z. Ismagilov, Ufa, pp. 385–397. (in Russ.)

Tokareva, G.A. (2017), “On the genre of elegy and elegiac mode” *Vestnik Kraunts* [Vestnik Kraunts], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zhanre-elegii-i-elegicheskomo-moduse> (Accessed 16 August 2023). (in Russ.)

Сведения об авторах

Гордеева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедр общего курса фортепиано, эстрадно-джазового исполнительства, специального фортепиано Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Скобёлкин Валерий Михайлович, доцент кафедр композиции, эстрадно-джазового исполнительства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

E-mail: vms-skoba@yandex.ru

Authors Information

Elena V. Gordeeva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Compulsory Piano Department, Department of Pop-Jazz Performance and Piano Solo Department at the Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Valery M. Skobyolkin, associate professor at the Departments of Composition and Pop-Jazz Performance of the Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts, Honored Artist of the Republic of Bashkortostan

E-mail: vms-skoba@yandex.ru

Поступила в редакцию 11.01.2024

После доработки 03.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 11.01.2024

Revised 03.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

© Хоробрых, Н.В., 2024

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-25-32

КОМПОЗИТОРСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. ТАРИВЕРДИЕВА В АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Н.В. Хоробрых¹¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В отечественном музыкознании начала XXI в. наблюдается повышение интереса к композиторскому творчеству советского и российского композитора Микаэла Леоновича Таривердиева. В большей степени эта тенденция проявляется в отношении киномузыки, камерно-вокальных и музыкально-театральных сочинений. Исследователи подчеркивают уникальность музыкального стиля, выраженную, прежде всего, в музыкальной интонации. Примечательно, что М. Таривердиев начал свой творческий путь в 1950-е гг. созданием как вокальных, так и инструментальных сочинений, но больше внимания было уделено музыке со словом, в то время как инструментальные, в том числе и органные произведения М. Таривердиева, нуждаются в дальнейшем изучении и осмыслении. Первый биограф композитора – А.М. Цукер – завершает монографию упоминанием о Концерте для скрипки с оркестром. Это произведение М. Таривердиева явилось естественной вехой раннего композиторского периода, после которого он создал еще два инструментальных концерта, симфонию для органа, трио и несколько органных концертов. В историографическом ключе представлена и обобщена панорама тематики и проблематики изучения творчества М. Таривердиева в отечественном музыкознании. Определена лакуна в области исследования инструментальных сочинений композитора, приведены аргументы в пользу необходимости целостного взгляда на инструментальную, в том числе, органную область творчества, а также дана исследовательская перспектива дальнейшего изучения музыки М. Таривердиева.

Ключевые слова: Микаэл Леонович Таривердиев, инструментальная музыка, органная музыка, инструментальный концерт, музыкальная интонация

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хоробрых Н.В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 25–32. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-25-32.

COMPOSER'S HERITAGE OF M. TARIVERDIEV IN THE ASPECT OF STUDYING HIS INSTRUMENTAL WORKS

N.V. Khorobrykh¹¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. In Russian musicology at the beginning of the XXI century, there is an increase in interest in the compositional work of the Soviet and Russian composer Mikael Leonovich Tariverdiev. To a greater extent, this trend is manifested in relation to his film music, chamber-vocal and musical-theatrical compositions. The researchers emphasize the uniqueness of his musical style, expressed primarily in musical intonation. It is noteworthy that M. Tariverdiev began his career in the 1950s by creating both vocal and instrumental compositions, but it was music with a word in musicology that received more attention. While instrumental, including organ works by

M. Tariverdiev, need further study and understanding. The composer's first biographer, A.M. Zucker, concludes the monograph with a mention of the Concerto for Violin and Orchestra. This work of M. Tariverdiyev was a natural milestone of the early compositional period, after which he created two more instrumental concertos, a symphony for organ, a trio and several organ concertos. The article presents a panorama of the themes and problems of studying the work of M. Tariverdiev in Russian musicology through historiographical research. The author of the article observes a lacuna in the study of the composer's instrumental works, argues for the need for a holistic view of the instrumental, including organ, field of creativity, and also builds a research perspective for further study of M. Tariverdiev's music.

Keywords: Mikael Leonovich Tariverdiev, instrumental music, organ music, instrumental concert, musical intonation

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Khorobrykh, N.V. (2024), "Composer's heritage of M. Tariverdiev in the aspect of studying his instrumental works", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 25–32. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-25-32.

Имя Микаэла Леоновича Таривердиева в отечественном музыкознании XX в. неотделимо, прежде всего, от его музыкально-театральных и вокальных произведений (пять опер, более 100 песен и романсов) и музыки для кино (свыше 130 работ, приложение). Вероятно, такое восприятие творчества композитора было связано с растущей в XX в. популярностью его сочинений со словом¹, что впоследствии оказало влияние на исследования музыковедами творческого наследия композитора в целом и ощущение «интонации» М. Таривердиева как узнаваемой черты его музыкального стиля².

Целью настоящей статьи является рассмотрение динамики исследования творчества М. Таривердиева в отечественном музыкознании XX–XXI вв. Видится **актуальным** установление дальнейших перспектив аналитического осмысления его инструментальных и органных сочинений, поскольку наблюдается лакуна в их изучении. В музыкознании впервые предпринимается попытка панорамного историографического обзора исследований о музыке М. Таривердиева, чем обусловлена **новизна** данной статьи.

Обращаясь к обзору статей, диссертаций и монографических исследований, посвященных музыке М. Таривердиева, следует отметить, что существует две работы обобщающего характера: монография его первого биографа А.М. Цукера (1985), труды В.Г. Таривердиевой и само-

го М.Л. Таривердиева (Таривердиев М., 2017). Важно отметить, что А.М. Цукер в хронологическом порядке представляет аналитические очерки о произведениях, созданных до 1986 г.³ Работа В.Г. Таривердиевой (Таривердиев М., 2004) несет в себе богатство живых наблюдений, взгляд на музыкальные произведения композитора с позиции их яркой образно-смысловой наполненности. Внейдается хронологическая панорама событий, предшествовавших написанию того или иного произведения, а также освещается путь композитора – его автобиография, которая приоткрывает пласт размышлений о музыке, о музыкальных явлениях его времени⁴.

Среди исследований начала XXI в. выделяются работы Н.В. Пинтверене (2012) и ряд статей, созданных в период с 2011 по 2014 г., посвященных музыкальной драматургии М. Таривердиева в *кинематографе*⁵. К этой области, рассматривая жанровую и стилевую специфику кинематографических сочинений М. Таривердиева, проявление в них феномена вокального монолога, практику исполнения киномузыки в репертуарах современных коллективов, в недавние годы обращались Т.М. Асташко, Т.К. Егорова, Е.А. Зубарева, И.В. Маевская, И.В. Мотюнайте, В.В. Мусиенко, А.П. Недоспасова, М.А. Новоселова, Ю.С. Яшина⁶ и другие исследователи.

Отдельное направление в изучении композиторского наследия М. Таривер-

диева связано с *оперной музыкой*. Этой области творчества посвящены как критические статьи, так и исследовательские работы недавних лет М.В. Базилевич, О.С. Кузённой и Н.А. Семешко, У.А. Донниковой и Е.А. Богатыревой, Е.А. Магницкой, Н.И. Мещеряковой, Е.А. Приходовской, Л. Сюй⁷, в которых затрагиваются жанр монооперы и особенности претворения в нем женских образов, а также драматургические задачи в трактовке темы одиночества; литературные первоисточники при изучении жанровых традиций в комической опере композитора («Граф Калиостро») и др.

Подобно интересу к киномузыке, за последнее десятилетие увеличилось число работ, посвященных *вокальной музыке* композитора. Вопросам интерпретации в музыке поэтического текста; степени сочетаемости стихотворной и музыкальной линий в вокальных сочинениях композитора; изучению внемузыкальных факторов и жанрово-стилистических особенностей лирики М. Таривердиева посвящены статьи Н.О. Антоненко, Е.Г. Басаргиной и Н.В. Крет, А.А. Давидюка и С.И. Слипакова, Е.А. Зубаревой, С.Г. Каневской, Т.Г. Мариупольской, Е.Н. Тимофеева и В.А. Власовой, О.Л. Старковой⁸ и других авторов.

В меньшей степени исследована инструментальная и, в том числе, органная музыка. Исполнительский интерес к *органному творчеству* композитора также связан с Международным конкурсом органистов имени Микаэла Таривердиева, с 1999 г. проходящим каждые два года в Калининграде⁹. Об интересе музыковедов к этой области наследия композитора свидетельствуют, например, аналитические характеристики формы Второго органного концерта, представленные в диссертации А.А. Петровой (2001), очерки В.Г. Таривердиевой (2017) о концертах и хоральных прелюдиях, размещенные в ее ранее упомянутом труде (Таривер-

диев М., 2017)¹⁰, критическая статья Н.П. Баландиной о международном конкурсе органистов (2005), научная статья А.П. Недоспасовой о хоральных прелюдиях (2018).

Инструментальная музыка М. Таривердиева в отечественном музыкознании как прошлого, так и начала нынешнего столетия фигурирует лишь отчасти. Например, у И.В. Гребневой в двух статьях, посвященных скрипичной музыке XX в. (2010а; 2010б), и в докторской диссертации (2011) говорится о Концерте для скрипки с оркестром № 1 в ряду произведений, относящихся к традиционному жанровому типу¹¹. Отдельные высказывания об инструментальных концертах М. Таривердиева находим в диссертации Н.В. Пинтверене (2012), статье Е.А. Фалиновой, ранее упомянутой монографии А.М. Цукера и его последующих работах. Известны статьи Е.Г. Дубатовской (о цикле для фортепиано) (2015), Н.В. Хоробрых (о принципе концертирования в двух скрипичных концертах М. Таривердиева) (2021) и Е.А. Фалиновой (2020) о последнем произведении композитора (1994) – Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.

Обозревая панораму инструментальных произведений М. Таривердиева (приложение), можно сделать вывод о том, что данная область музыкального наследия развивалась от начала творческого пути композитора до самого его завершения. В 1950-е гг. М. Таривердиев практически одновременно приступает к созданию и вокальной, и инструментальной музыки.

Показательно то, что в академической и киномузыке М. Таривердиева объединяющую роль играет интонационный строй его сочинений, в особенности, лирическая составляющая. Это наблюдение часто можно встретить на страницах исследований. Например, так А.М. Цукер высказывается о содержательной стороне тематизма в Концерте для голоса с ор-

кестром (1958): «основные темы-образы при всем их контрастировании друг другу лежат в одной сфере – лирической. Композитор достигает большого разнообразия градаций, оттенков лирического высказывания: от сосредоточенного, погруженного в себя размышления до импульсивной, эмоционально взволнованной “речи”» (1985, с. 35).

Размышления в этом ключе появляются в процессе изучения Концерта № 1 для скрипки с оркестром: «Основой его (эмоционального строя. – Н.Х.) является лирика – качество доминантное для всей музыки Таривердиева – искренняя, взволнованная, душевно отзывчивая, с множеством всевозможных оттенков и градаций: то мягкая и элегичная, то восторженно-экстатичная, то возвышенная и гармоничная, то суровая и сдержанная» (Цукер А., 1985, с. 274–275).

В.Г. Таривердиева характеризует Второй концерт для скрипки с оркестром следующим образом: «Там, за чертой, за deadline “Чернобыля”, за этим memento more душа еще более одинока, чем во всем этом хаосе нынешней, да и всякой видимой жизни. Душа острее чувствует и переживает печаль одиночества. Ту самую печаль, которая, однажды зазвучав, стала внутренней интонацией, его внутренним голосом и способом восприятия мира. Об этом – о пути души за чертой – последние произведения Микаэла Таривердиева» (Таривердиев М., 2017, с. 720).

Лирика в музыке М. Таривердиева не находится в пределах того или иного жанра. Речь идет о более масштабном явлении – о лирической интонации как неотъемлемом качестве его авторского письма. М. Таривердиева по праву можно назвать мелодистом XX в.: «Его музыка узнается по начальным интонациям, независимо от жанровой направленности произведения» (Пинтверене Н., 2012, с. 3). Применительно к анализу музыкальной драматургии в кинематографе 1960-х гг.

Н.В. Пинтверене пишет о вокальном монологе, который оказался содержательно близким к эстетике «третьего направления»: «Стремление быть понятным побуждает к поиску нового способа высказывания <...> Особая исповедальная манера высказывания, интимная интонация, сложная метафоричная поэзия – это то, что не было известно тогда в киномузыке» (2012, с. 14–15).

Следует констатировать отсутствие специального исследования, посвященного инструментальным, в том числе, органным сочинениям М. Таривердиева в контексте академических жанров XX столетия. Помимо демократичности музыкального языка, не раз отмечавшейся в исследованиях¹², в инструментальных концертах наблюдается проявление характерных тенденций отечественной инструментальной музыки второй половины XX в.

Важными векторами рассмотрения могли бы стать: реализация принципа концертирования, воплощение которого доходит у М. Таривердиева до крайних проявлений, где на первый план порой выдвигается принцип тембровой персонализации или возникает исповедальность изложения музыкального материала¹³; изучение коммуникативных сторон инструментальной музыки – диалогичности и монологичности; анализ логики построения формы, основанной на принципе монотематизма и тяготеющей к воплощению поэмности; исследование средств передачи пребывания во «вневременном» пространстве, «диктующем» свои условия организации музыкальной формы. Отсутствие исследований на данную проблематику свидетельствует о необходимости изучения инструментального пласта музыки М. Таривердиева – важной исторической вехи в развитии концертного жанра последней четверти XX в.

Аналитика инструментальных и органых сочинений М. Таривердиева видится шагом на пути к выявлению внутренних

взаимосвязей между произведениями разной жанровой направленности. Изучение инструментальной области композиторского наследия М. Таривердиева от-

крывает перспективы нахождения ответа на вопрос об уникальности музыкальной интонации композитора и всеобщей узнаваемости его музыки.

Приложение

Композиторское наследие
М. Таривердиева¹⁴

Камерно-вокальная музыка: более 100 песен и романсов на стихи Р. Ованесяна, С. Есенина, А. Исаакяна, У. Шекспира, Б. Гайковича, В. Орлова, В. Маяковского, С. Давыдовой, С. Гребенникова, Н. Добронравова, С. Кирсанова, Л. Мартынова, Б. Ахмадулиной, Е. Винокурова, М. Малишевского, Г. Поженина, Е. Евтушенко, Э. Хемингуэя, Л. Ашкенази, А. Вознесенского, М. Цветаевой, М. Лермонтова, Р. Рождественского, Б. Пастернака, В. Киришона, Д. Самойлова, М. Светлова, а также на стихи средневековых японских поэтов (время работы (1951–1986)).

Киномузыка: более 130 работ в кинематографе, начиная с 1957 г. («Человек за бортом», режиссеры Э. Абалов, А. Курочкин, А. Сахаров, Э. Шенгелая) до 1993 г. («Русский регтайм», режиссер С. Урсуляк).

Опера: «Кто ты?» (1965); «Король-Олень» (1969, выход фильма); «Граф Калиостро» (1981); «Ожидание» (1982); «Женитьба Фигаренко» (1989–1990).

Инструментальная музыка: Восемь мимолетностей на народную тему (1953); Девять новеллетт (1953); Соната для валторны и фортепиано (1954); Полифоническое трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1957); Концерт для голоса с оркестром (1958); увертюра «К звездам» (1958); Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1982); цикл из 24 пьес для фортепиано «Настроения» (1968); Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1991); Концерт для альта и струнных в романтическом стиле (1993); Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1994).

Произведения для органа: концерт для органа № 1 «Кассандра» (1985); концерт для органа № 2 «Полифоническая тетрадь» (1987); симфония для органа «Чернобыль» (1987); Концерт для органа № 3 (четыре пьесы для органа: «Отражения», «Движение», «Хорал», «Прогулка в до-мажоре») (1989), десять хоралов для органа «Подражание старым мастерам» (1993).

Балет: «Герника», балет в двух актах (1984); «Девушка и смерть», балет в двух актах (1986).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композитор начал создавать камерно-вокальные циклы на стихи современных поэтов с 1951 г.

² Так о нем высказывалась камерная певица Зара Долуханова: «Таривердиев – один из самых узнаваемых современных композиторов. У него есть свой почерк, своя интонация. Я имею в виду интонацию не только в узкомузыкальном смысле слова, но и шире – интонацию души, сердца. Это в равной степени относится и к его романсам, и к его песням. И, может быть, в этом кроется главный секрет его популярности» (цит. по: (Цукер А., 1985, с. 11)).

³ А.М. Цукеру принадлежит ряд статей критического и научного содержания, посвященных творческой личности М. Таривердиева (2014; 2021), произведениям со словом (1988; 2020) и киномузыке (2003).

⁴ Также в ряду исследований обобщающего плана назовем статью Т.К. Егоровой о композиторах-шестидесятниках, в которой также рассматривается музыка М. Таривердиева (2021).

⁵ См., например, статьи Н.В. Пинтверене Особенности музыкальной драматургии кинооперы М. Таривердиева «Король-олень» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. Т. 18, № 1. С. 213–217; Кинематограф М. Таривердиева 1960-х гг.: Прорыв в будущее звуковой фильмы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 88–96; М. Таривердиев. Семнадцать мгновений весны. Музыкальная поэтика детективного сериала // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 1. С. 74–85; Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х гг. Эксперименты и открытия. СПб.: Ленингр. изд-во, 2012. 24 с.; М. Таривердиев. Фильм «Ольга Сергеевна». Драматургическая организация музыкального материала // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 5–13; и др.

⁶ См., например, Асташко Т.М. Кинотворчество М. Таривердиева в фильме «Семнадцать мгновений вес[н]ы» // Проблемы и перспективы современного музыкального образования. М.: Ритм, 2016. С. 36–45; Егорова Т.К. Композиторы-«шестидесятники» и кинематограф: итоги // Музыковедение. 2022. № 3. С. 12–22; Зубарева Е.А. У. Шекспир, М. Таривердиев: Музыка к фильму «Адам женится на Еве» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2020. № 1. С. 37–46; Маевская И.В. М. Таривердиев, песня из фильма «Предчувствие любви»: Жанрово-стилевой анализ // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1. С. 74–79; Мотеюнайте И.В. Мгновения штандартенфюрера СС фон Штирлица и секунды лауреатов государственной премии СССР Р. Рождественского и М. Таривердиева // Мгновение как сюжет: Статьи и материалы. Сер. «Время как сюжет». Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. С. 345–356; Мусиенко В.В. Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) (12–14 окт. 2022 г.). Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2022. С. 706–710; Недоспасова А.П. «Времен связующая нить». Киномызыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля «*Insula magica*» // Вестник музыкальной науки. 2017. № 2. С. 36–43; Новоселова М.А. Особенности музыкальной драматургии кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром» // Дневник науки. 2020. № 8. С. 1–8; Яшина Ю.С. Музыка Микаэла Таривердиева в отечественном кинематографе // Армения: Притяжение культуры: Материалы Междунар. науч.-практ. форума в рамках «Дней Армении в РФ» и в ознаменование Международного десятилетия ООН по сближению культур в цикле культурно-образовательной программы «Культура, объединяющая мир» (22–30 нояб. 2019 г.) Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. С. 590–600; и др.

⁷ См., например, Базилевич М.В., Кузённая О.С., Семешко Н.А. Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций опера-buffa в XX в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 35–47; Донникова У.А., Богатырева Е.А. М. Таривердиев. Опера «Граф Калиостро». Трактовка литературного первоисточника // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) (12–14 окт. 2022 г.). Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2022. С. 448–452; Магницкая Е.А. От Таривердиева к Моцарту. Вечер одноактных опер в камерном музыкальном театре имени Б.А. Покровского // Музыкант-классик. 2013. № 9–10. С. 12–15; Мещерякова Н.И. Музыкальная драматургия женского образа в моноопере М. Таривердиева «Ожидание» // Актуальные вопросы современного музыкального творчества, исполнительства, образования. Киров:

Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2020. С. 74–77; Приходовская Е.А. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4. С. 117–125; Сюй Л. Драматургические особенности монооперы М. Таривердиева «Ожидание» // Музыкальное образование и наука. 2023. № 1. С. 16–19; и др.

⁸ См., например, Антоненко Н.О. Роль внемузыкального фактора в интерпретации вокального произведения (на примере вокального цикла М. Таривердиева на стихи Л. Мартынова) // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Т. 2: Сб. трудов междунар. науч. конф. (11–15 апр. 2019 г.). Ростов н/Д.: Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2019. С. 351–361; Басаргина Е.Г., Крет Н.В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 80–90; Давидюк А.А., Слипаков С.И. Ностальгия как один из ведущих мотивов топоса человека в совокупном поэтическом тексте «Книги песен» Микаэла Таривердиева // Концепт. 2013. Т. 3. С. 1516–1520. URL: <https://e-koncept.ru/2013/53306.htm> (дата обращения: 08.01.2024); Зубарева Е.А. Цикл М. Таривердиева на стихи Е. Винокурова: Музыкально-поэтический диссонанс // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 6. С. 59–68; Зубарева Е.А. «Сонеты Шекспира» Микаэла Таривердиева: между И.С. Бахом и Ф. Леем // Исследования молодых музыковедов: Сб. ст. по материалам X Междунар. науч. конф. (11–12 апр. 2012). М.: Пробел–2000, 2017. С. 41–48; Каневская С.Г. Романсы М. Таривердиева на стихи поэтов серебряного века в контексте эпохи // Искусство и наука третьего тысячелетия: Материалы X Междунар. науч.-творч. конф. (15–16 нояб. 2021 г.). Симферополь: Антика, 2021. С. 38–42; Мариупольская Т.Г. Микаэл Таривердиев. Штрихи к портрету композитора // Проблемы и перспективы современного музыкального образования: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. в рамках Междунар. фестиваля-конкурса, посвящ. году российского кино (19.12.2016 г.). М.: Ритм, 2016. С. 30–36; Тимофеева Е.Н., Власова В.А. Музыковедческий обзор произведения «Мне нравится, что вы больны не мной» (музыка М. Таривердиева, слова М. Цветаевой) // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. 2022. № 17. С. 72–78; Старкова О.Л. Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: Теория, история, исполнительство: Сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (20 марта 2023 г.). Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2023. С. 220–225 и др.

⁹ Международный конкурс органистов имени Микаэла Таривердиева. URL: <https://www.organcompetition.ru/> (дата обращения: 12.12.2023 г.).

¹⁰ См. главу «Quo vadis?» (с. 655–686).

¹¹ И.В. Гребнева пишет: «Немало концертов, созданных в последние три десятилетия, не говоря уже о сочинениях предшествующего периода, сохраняют все черты традиционного концертного цикла. В их числе произведения Г. Гореловой (1979), А. Петрова (1980), Л. Вишкарева (1981), М. Таривердиева (1981), Э. Тамберга (1981), Л. Баллады (1982, Концерт № 1), Т. Кёриса (Концерт № 1, 1985), Ф. Гласса (1987), Н. Море (1988), А. Алми-

ла (1989), Дж. Адамса (1993), Э. Альберга (2001), С. Лиллебьерки (2001), С. Клейберга (2005), Т. Лансино (2005), Х. Лопеса Марина (Концерт № 1, 2006)» (Гребнева И., 2010а, с. 163).

¹² «В концерте ясно ощущается присущая Таривердиеву направленность на самую широкую слушательскую аудиторию, демократизм, проявляющийся, прежде всего, в опоре на жанровые и, в первую очередь, песенные истоки» (Цукер А., 1985, с. 275).

¹³ Об этом см. также: (Хоробрых Н., 2021).

¹⁴ Сочинения, выделенные курсивом, на сегодняшний день подробно в отечественном музыкознании не изучены.

ЛИТЕРАТУРА

Баландина Н.П. Международный конкурс органистов им. М. Таривердиева // Музыка и время. 2005. № 3. С. 13–16.

Гребнева И.В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010а. № 1. С. 162–168.

Гребнева И.В. О кенотипических вариантах скрипичного концерта в музыке XX века // Музыка и время. 2010б. № 10. С. 33–36.

Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 426 с.

Дубатовская Е.Г. М. Таривердиев. «24 настроения» для фортепиано // Из опыта работы педагога-музыканта. Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств им. З. Исамагилова, 2015. С. 51–55.

Егорова Т.К. Советская музыка кино. Второе поколение – композиторы-шестидесятники // PAN-ART. 2021. Т. 1, № 2. С. 34–44.

Недоспасова А.П. Органные хоральные прелюдии М. Таривердиева – музыка прошлого, настоящего и будущего // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 68–73.

Петрова А.А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 206 с.

Пинтверене Н.В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 19 с.

Таривердиев М.Л. Я просто живу: автобиография // Таривердиева В.Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 736 с.

Фалинова Е.А. Незнакомый Таривердиев: фортепианное трио // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2020. № 3. С. 23–43.

Хоробрых Н.В. Принцип концертирования в двух скрипичных концертах М.Л. Таривердиева // Музыкознание. История и современность глазами молодых ученых: сб. материалов V Всерос. науч.-практ.

REFERENCES

Balandina, N.P. (2005), "International organ competition named after M. Tariverdiev", *Muzyka i vremya* [Music and time], no. 3, pp. 13–16. (in Russ.)

Dubatonovskaya, E.G. (2015), "Tariverdiev. «24 Moods» for piano", *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta* [From the experience of working as a music teacher], Ufa, pp. 51–55. (in Russ.)

Egorova, T.K. (2021), "Soviet musical cinema. Second generation – composers of the sixties", *PAN-ART*, vol. 1, no. 2, pp. 34–44. (in Russ.)

Falinova, E.A. (2020), "Unfamiliar Tariverdiev: piano trio", *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 3, pp. 23–43. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010a), "Classical genre today: violin concerto of the late 20th – early 21st centuries", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 162–168. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010b), "On the kenotypic variants of the violin concerto in the music of the 20th century", *Muzyka i vremya* [Music and time], no. 10, pp. 33–36. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2011), *Skrpichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka* [Violin concerto in European music of the twentieth century], D. Sc. Thesis, Moscow, 426 p. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2021), "The principle of concertizing in two violin concertos by M.L. Tariverdiev", *Muzykoznanie. Istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh* [Musicology. History and modernity through the eyes of young scientists], Novosibirsk, pp. 207–216. (in Russ.)

Nedospasova, A.P. (2018), "Organ choral preludes by M. Tariverdiev – music of the past, present and future", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 68–73. (in Russ.)

Petrova, A.A. (2001), *Traditsionnye zhanry i formy v russkoi organnoi muzyke XX veka* [Traditional genres and forms in Russian organ music of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 206 p. (in Russ.)

Pintverene, N.V. (2012), *Muzykal'naya dramaturgiya M. Tariverdieva v otechestvennom*

конф. (11–12 окт. 2021 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 207–216.

Цукер А.М. Микаэл Таривердиев: моногр. М.: Сов композитор, 1985. 288 с.

Цукер А.М. «Граф Калиостро» в камерном театре // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1988. С. 184–193.

Цукер А.М. Синтетичность художественных исканий. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Единый мир музыки: избр. ст. Ростов н/Д.: Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2003. С. 204–221.

Цукер А.М. Микаэл Таривердиев, каким я его знал // Музыковедение и жизнь. Ростов н/Д., 2014. С. 204–209.

Цукер А.М. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Седьмой Междунар. науч.-практ. конф. Ростов н/Д.: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2020. С. 7–14.

Цукер А.М. Микаэл Таривердиев крупным планом. К 90-летию со дня рождения // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 156–169.

kinematografe 1960-kh godov [Musical dramaturgy of M. Tariverdiev in Russian cinema of the 1960s], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 19 p. (in Russ.)

Tariverdiev, M.L. (2017), "I'm just living: an autobiography" Tariverdieva, V.G. *Biografiya muzyki: vospominaniia* [Music biography: memories], KoLibri, Azbuka-Attikus, Moscow, 736 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1985), *Mikaehl Tariverdiev* [Mikael Tariverdiev], Sovetskii kompozitor, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1988) "«Count Cagliostro» in the chamber theater", *Muzyka Rossii* [Music of Russia], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 184–193. (in Russ.)

Tsuker, A. M. (2003), "Syntheticity of artistic quests. Film music and vocal cycle in the work of Mikael Tariverdiev", *Edinyi mir muzyki: izbrannye stat'i* [One world of music], Rostov-on-Don, pp. 204–221. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2014), "Mikael Tariverdiev as I knew him", *Muzykovedenie i zhizn'* [Musicology and life], Rostov-on-Don, pp. 204–209. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2020), "According to the laws of polyphony. Film music and vocal cycle in the work of Mikael Tariverdiev", *Muzyka v prostranstve mediakul'tury* [Music in the space of media culture], Krasnoyarsk, pp. 7–14. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2021), "Mikael Tariverdiev close-up. To the 90th birthday", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 3, pp. 156–169. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хоробрых Наталья Владимировна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.А. Мальцева)

E-mail: natashah_97@mail.ru

Author Information

Natalia V. Khorobrykh, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.A. Maltseva)

E-mail: natashah_97@mail.ru

Поступила в редакцию 22.04.2024

После доработки 14.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 22.04.2024

Revised 14.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

© Ню Цзинцзин, 2024

УДК 78.08, 781, 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-33-41

КАМЕРНЫЕ СИМФОНИИ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Ню Цзинцзин¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность темы исследования обусловлена отсутствием научных работ, посвященных жанрово-стилевым особенностям камерных симфоний Э. Денисова. В работе предпринимается попытка охарактеризовать трактовку симфонического жанра и индивидуального оркестрового стиля композитора. Методом исследования стал целостный, в том числе сравнительный анализ элементов музыкального языка и методов работы с материалом (изменение свойств и качеств звучностей, включая колорит, плотность, объем, продолжительность, динамику, интонационный состав), техники композиции (синтез свободной серийности и сонорики, имитационно-канонической и контрапунктической техник), образно-смыслового содержания указанных сочинений (образно-смысловым ядром художественных концепций произведений Денисова на протяжении всего творческого пути служили понятия света и красоты). Результатами исследования стала характеристика свойств и качеств звучностей как элементов музыкального языка Денисова, методов изложения и развития материала, особенностей формообразования камерных симфоний. Эти сочинения представляют собой новое стилистическое направление развития жанра – лирическую симфонию в сонорной технике. Композитор разрабатывает собственный словарь музыкального языка в условиях сонорного оркестрового письма. Оригинальной жанровой особенностью симфонии такого типа становится сосуществование концертности, тембровой красочности и разнообразия колорита звучания, с одной стороны, и проникновенной лирики, интимного высказывания, монологичности, углубленности во внутренний мир, психологической насыщенности – с другой.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, камерная симфония, оркестровое произведение, жанр, стиль, техника композиции, концепция, свет

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ню Цзинцзин. Камерные симфонии Эдисона Денисова: жанрово-стилевые особенности // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 33–41. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-33-41.

EDISON DENISOV'S CHAMBER SYMPHONIES: GENRE-STYLE FEATURES

Niu Jingjing¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The relevance of the research topic is due to the lack of scientific works devoted to the genre and style features of E. Denisov's chamber symphonies. The work attempts to characterize the interpretation of the symphonic genre and the individual orchestral style of the composer. Research methods have become complete, including a comparative analysis of elements of the musical language and methods of working with material (changes in the properties and qualities of sonaries, including color, density, volume, duration, dynamics, intonation structure), techniques of composition (including synthesis of free seriality and sonoric, imitation-canonical and contrapuntal techniques), the figurative-semantic content of these works (the concept of light and beauty served as the

figurative-semantic core of the artistic concepts of Denisov's works throughout the entire creative life). The results of the study were the characterization of the properties and qualities of sonorities as elements of Denisov's musical language, methods of exposition and development of material, features of the formation of chamber symphonies. These compositions represent a new stylistic direction in the development of the genre, which is lyrical symphony in sonoric technique. The composer develops his own dictionary of the musical language in the conditions of sonoric orchestral writing. The original genre feature of this type of symphony is the coexistence of concertedness, timbre colorfulness and variety of color of sound on the one hand and soulful lyrics, intimate statement, monologue, deepening into the inner world, psychological saturation on the other.

Keywords: Edison Denisov, chamber symphony, orchestral work, genre, style, composition technique, concept, light

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Niu Jingjing (2024), "Edison Denisov's chamber symphonies: genre-style features", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 33–41. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-33-41.

Целью исследования стал всесторонний анализ двух камерных симфоний Эдисона Денисова в контексте жанрово-стилевых исканий композитора в области оркестровой музыки. Ряд научных работ посвящен технике композиции Денисова, его художественно-эстетическим принципам и образно-смысловому содержанию произведений, связи его музыки с живописью, однако камерные симфонии остались без внимания музыковедов. Этим определяется актуальность статьи. Новизна работы состоит в выявлении жанрово-стилевых особенностей камерных симфоний, трактовки оркестра, техники композиции, образно-смыслового содержания и логики организации формы.

Исходной гипотезой стала мысль о том, что в симфоническом творчестве Денисов создал новый словарь музыкального языка на основе сонорной техники письма, в который вошли как общеупотребимые элементы, так и характерные для его композиторского стиля. При этом в симфоническом жанре Денисов тяготеет к камерности, монологичности и исповедальности высказывания, которые обусловили преобладание неконфликтной драматургии образно-смыслового развития в произведениях для оркестра. Однако в воплощении художественной концепции в камерных симфониях композитор достиг симфонической масштабности.

Исследование проводилось поэтапно от изучения и обобщения научной лите-

ратуры о музыке Денисова до целостного анализа партитур и звукозаписей исполнений симфоний с точки зрения идейных концепций, жанрово-стилевых черт, техники композиции и формы Первой и Второй камерных симфоний Денисова. Выбранные методы позволяют достичь цели и решить задачи исследования.

Изучение немногочисленной научной литературы об оркестровой музыке Денисова позволяет обобщить наблюдения о жанрово-стилевых особенностях его симфонических произведений. Например, Ю.Н. Холопов и В.С. Ценова в оркестровых произведениях Денисова отмечают такой принцип отношения солиста и оркестра, как уравнивание их ролей в концертном, преобладание тончайших сонорных красок оркестра – кластеров, пуантилистических россыпей и гаммообразных линий, образующих движущиеся полосы и пятна, использование в произведении серии как интонационного источника и линии как одной из форм сонорной музыки (1993, с. 100).

Е. Бараш отмечает, что «оркестр Денисова – это камерный оркестр солистов, который наследует, с одной стороны, графическую тонкость предыдущих камерных партитур композитора, с другой – сложившийся в первой половине XX века тип камерного оркестрового письма Шёнберга, Веберна, уходящего корнями к Вагнеру, Малеру», признаки которого преломляются «сквозь призму детально

выписанного и красочного оркестрового стиля Дебюсси и Булеза, а также сонорного сверхмногоголосия партитур Лютославского, Пендерецкого, Лигети» (Бараш Е., 1999, с. 346). Сам Денисов в интервью о Первой симфонии для большого оркестра говорит о важном значении тихого медленного финала, монологичности и интимности высказывания, выразительности и экспрессивности интонаций, а также яркости тембровых красок оркестра (Денисов Э., 1999, с. 56–57).

Сонорная техника письма в оркестровых сочинениях Денисова исследована Ювэй Ваном, М.М. Манафовой, И.В. Новичковой, В.А. Постниковой и др. Анализируя оркестровое письмо композитора, авторы сравнивают «способы выражения в музыке с техникой акварельной живописи» и обнаруживают «приемы, передающие эффект размытой звучности, края которой как бы “растворяются” в паузах; применение фактурных *crescendo* и *diminuendo*, созвучий на основе хроматизма и четвертитонов, сложных унисонов, составленных из разнотембровых компонентов; техника тембрового развития, колористика и сонорика» (Ван Ювэй, 2019, с. 290).

В.А. Постникова различает такие «акварельные» техники письма Денисова, как «рисование “сухой / отжатой” кистью или разбрызгивание как точки и россыпь в “Акварели”; градиентная растяжка, то есть переход от одного цвета к другому; резерваж в виде генеральных пауз; сочетание карандаша и акварели в виде *solo* виолончели на фоне пятен» и др. (2016, с. 170). При этом автор обнаруживает в пьесе «Акварель» «сопоставление двух образных сфер, которые можно обозначить как главную и побочную темы» и «особый тип сонорных форм с совершенно новым претворением традиционных форм классиков» (Постникова В., 2016, с. 175).

Анализируя тембровый параметр оркестровых композиций Денисова,

М.М. Манафова выделяет такие стилевые особенности, как «сольная и ансамблевая трактовка инструментов; важность фактурной стороны звучания оркестровой ткани; возросшая значимость элементов, ранее считавшихся второстепенными по отношению к темброобразованию, таких как артикуляция, штрихи, динамика» (2011, с. 7). И.В. Новичкова в диссертации утверждает, что «Денисов стал создателем такого типа произведения, названного фоноколористической сонорной композицией», а также рассматривает «трактовку им сонорной формы посредством тембров-красок и линий-объемов, где явно графические образы (треугольники, ромбы, квадраты, другие фигуры) переводятся в музыкальное звучание и дают необыкновенно яркие и чувственно впечатляющие эффекты» (2005, с. 175).

Эдисон Денисов – общепризнанный мастер оркестра. Им написано две камерные симфонии (1982 и 1994) и две симфонии для большого оркестра (1987 и 1996), 16 концертов, а также сочинения для большого состава с другими жанровыми обозначениями. Однако преобладали в творчестве композитора камерные жанры. Денисов – композитор лирический. Его музыка, идущая из самого сердца, отличается большой проникновенностью, утонченностью, чувственностью, выразительностью красок, требовавших повышенного внимания к каждому инструментальному голосу.

Первая камерная симфония (1982) для деревянных (флейта, гобой, кларнет и фагот), медных духовых (труба, валторна, тромбон), струнных (скрипка, альт, виолончель), вибратона и фортепиано синтезирует в себе основные методы сочинения Денисова: додекафонию (свободную серийность), имитационно-каноническую технику и сонорику. Симфония Денисова трехчастна и завершается традиционным медленным финалом.

В основу концепции симфонии положена антитеза света и мрака, между которыми происходит не драматическая борьба, а активное противостояние. Его исход не определен: симфония завершается без утверждения какого-либо начала, намекая на присутствие обеих сил – света и мрака.

Открывает симфонию 5-звучный лирический мотив, основанный на последовании двух тритонов и малой секунды и служащий интонационным источником для всего материала. Интервальные ходы мотива обострены (тритоны, большая септима, малая секунда) и разнонаправлены, поэтому образуется выразительная мелодическая линия с изгибами и изломами декламационного характера. Сомнения, сожаления, печаль и меланхолия ощущаются в звучании главного мотива.

Деревянные и медные духовые, затем струнные передают мотив друг другу в неизменном и варьированном виде: он проводится в прямом виде, инверсии, увеличении, с небольшими изменениями в интервалике и направлении движения голоса. Вибрафон проводит уже не столько сам мотив, сколько новую комбинацию его интонаций. В восходящем направлении мотив приобретает волевой характер, который будет необходим для противостояния образу мрака.

Главному тематическому материалу «отвечают» нежнейшие хрустальные россыпи партии фортепиано, ярко сверкающие в верхнем регистре и переливающиеся разными красками. Они воплощают образ света и передают состояние восхищения его теплом и красотой. Эти вспышки изысканны и элегантны, но лишены материальной силы. Додекафонные эпизоды, таким образом, сопоставляются с сонорными, причем этот принцип сохранится во всех частях симфонии.

В контрапунктирующих голосах (скрипка, кларнет, виолончель) зарождается

второй мотив с уменьшенной терцией и последующими малосекундовыми ходами, которым также будет пронизана звуковая ткань симфонии. Этот мотив будет перерождаться в «мотив мрака» и приобретать различные оттенки «образа зла», включая волнение, тревогу, напряжение, агрессию.

После экспозиции главных мотивов симфонии постепенно нарастают акустическая интенсивность и эмоциональная экспрессия, и такое изменение характера звучания тематического материала аналогично развитию или разработке материала в классических музыкальных формах. Эмоциональное нагнетание происходит постепенно, в три этапа – от лирико-созерцательной меланхолии начала симфонии через висящие «сталактиты» и сверкающие «кристаллы» партии фортепиано к густой экспрессии канонического диалога духовых с иссякающей каденцией оркестра.

Первая кульминационная волна спадает и наступает момент осмысления произошедшего. Флейта ведет непрерывно льющуюся линию, насыщенную интонациями второго мотива на фоне обмена пассажными репликами между вибрафоном и фортепиано. Флейте канонически вторит кларнет. К диалогу присоединяются другие инструменты, образуя контрапунктическое многоголосие, развитие которого неожиданно прерывается паузой и последующим «вторжением» эпизода разработки сонорного тематизма, идущего от пятен и россыпей партии фортепиано. Однако этот материал приобретает совсем иной характер: тревожный, напряженный, агрессивный. Свет оборачивается мраком. Фактура становится взъерошенной, появляются колкие и резкие звучания, повышается динамический уровень, ткань перенасыщается хроматикой и диссонансами за счет настоячивых «наплывов» пассажей. Наступает вторая

кульминационная волна в развитии главных образов симфонии, приведшем их к противоположному семантическому полюсу.

Появление образа мрака не осталось незамеченным: в сольной каденции партии фортепиано вновь слышится сожаление и печаль, а бессильно спускающаяся из верхнего регистра в нижний линия хроматических пассажей, пронизанных интонацией уменьшенной терции из второго мотива, означает смирение и безысходность. Инструментальные краски бледнеют, энергия движения гаснет, пассажи бессильно наплывают друг на друга.

Соло фортепиано открывает следующий этап в развитии формы первой части, который можно назвать этапом «духовного сопротивления» мраку. Инструменты обмениваются эмоционально-сдержанными декламационными репликами на основе второго мотива, постепенно охватывая широкий диапазон звучания и объединяясь в контрапунктическом и имитационно-каноническом многоголосии. Однако этих духовных усилий пока недостаточно, и в заключительной каденции первой части несколькими резкими пассажными репликами утверждает себя образ мрака.

Вторая часть *Agitato* играет роль своего рода интермедии: она непродолжительна и выдержана в одном эмоционально-образном ключе. Это буквально летящее скерцо, построенное на стремительно кружащейся теме, воплощающей образ ветра. Трепещущие хроматические пассажи и кружащиеся в замкнутом кругу фигурации в имитационно-каноническом изложении с вкраплениями второго и первого мотивов симфонии передают тревогу и волнение.

В медленном финале на фоне мрачно-гоудящего сонора духовых и струнных звучит речитатив фортепиано, открывающий заключительный этап развития

конфликта двух сил. После небольшого вступительного раздела «хор» духовых исполняет мотив, близкий первому, в восходящем направлении и одновременном изложении, придавая ему утвердительно-волевой оттенок. Тревожное тремоло струнных, переходящее в выразительную декламацию виолончели и ее экспрессивный дуэт с альтом, служит фоном для властных реплик фортепиано, хрустальные россыпи которого превратились в утвердительные призывы к противостоянию. Фигурации партии фортепиано пронизаны интонациями и первого, и второго мотивов симфонии. Виолончель и альт, а позднее и скрипка сосредоточенно ведут напряженную беседу, которая вырастает в многоголосный контрапункт инструментов.

Второй раздел финала построен по антифонному принципу: хоралу духовых отвечают красочные россыпи вибратона, а затем и фортепиано. Завершает этот раздел соло кларнета, к которому постепенно присоединяются остальные инструменты, исполняющие музыку лирически-сосредоточенного характера. Третий, заключительный раздел по материалу близок репризе: здесь на фоне выдержанного сонора струнных и духовых слышатся «всплески» вибратона, к которым присоединяются хрустальные россыпи и сверкающие сталактиты фортепиано, подобные материалу партии в первой части. Мрак рассеивается, проступают лучи света, который достигается в процессе не борьбы, а сосредоточенного размышления и обретения душевных сил.

Вторую камерную симфонию (1994) отличает от первой большая концентрация музыкальной мысли, концертная трактовка инструментов оркестра, усиление роли ритмического тематизма и ритмических структур в целом. Явственнее обозначилось лирико-романтическое начало как важнейшая грань художествен-

ного мышления композитора конца XX в. Сближает же симфонии черты стиля Денисова и свойственный русскому симфонизму XX в. лирико-философский аспект.

Вторая камерная симфония воспринимается как продолжение идеи противостояния мраку на пути обретения света и красоты, начатого в Первой симфонии. Для нее также характерны синтез додекафонной и сонорной техник письма в условиях моностилевой ориентации композитора. Близок и состав оркестра, в который включены флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, валторна, тромбон, 5 бонгов, 3 тарелки, коробочка, малый барабан и тамтам, арфа, фортепиано, 2 скрипки, альт, виолончель и контрабас. Однако во Второй камерной симфонии эволюционировал музыкальный язык и расширился арсенал технических средств Денисова, необходимый для отражения интеллектуальной глубины и многогранной образности сочинения.

Открывается сочинение напряженной, возбужденной, экспрессивной темой, насквозь пронизанной интервальными ходами, близкими первому (цепочки чистых и увеличенных кварт, образующих большие септимы или малые ноны) и второму (уменьшенная терция и последовательность нисходящих больших и малых секунд) мотивам Первой камерной симфонии, включая лейтинтонацию *e-d-(e)s*. Контрапунктическое наложение хаотично вступающих самостоятельных голосов образует сверхмногоголосное сонорное «облако».

Второй микромотив как бы вырастает из нисходящих хроматических линий первого, завершающихся долгими трелями на последнем звуке (которые также получают важную семантическую нагрузку в симфонии), и представляет собой тревожно-взволнованную репетицию на одном тоне в исполнении медных духовых (они обычно звучат трио в стиле хора),

которая с развитием приобретает твердый и устойчивый характер.

Конфронтация или «бинарная оппозиция» двух образно-смысловых начал симфонии развивается по принципу конфликтной драматургии, в результате которой происходит значительное преобразование исходных микромотивов. Несколько волн нарастаний, эмоциональных «накатов» и экспрессивных «наплывов» представляют собой многочисленные попытки противостояния двух сил.

В экспозиции три таких «волны»: первая обрушивается с самой вершины (тт. 7–11), вторую начинают «тревожить» деревянные духовые, к которым присоединяются остальные инструменты (тт. 8–22), наконец, третья «собирается» из отдельных «капель» духовых и струнных, а на ее вершине появляется вторая тема симфонии – репетиция на одном звуке.

Четвертая волна (тт. 32–49) принадлежит уже к разработке, которая начинается в т. 32 с соло альты, исполняющего своего рода «мотив надежды». Звучит нежная лирическая музыка, выражающая страстное стремление к свету. Появляются мелодические фигуры с восходящими интонациями, преобладают высокий регистр, тембры деревянных духовых и высоких струнных. Лирическое начало этой волны символизирует нечто возвышенное и притягательное, чему противостоит агрессивно-стихийное начало. В ходе развития постепенно вся ткань наполняется вибрирующими фигурами трелей и *frullato* (те самые трели из фигур главного микромотива), на фоне которых звучит основной микромотив симфонии в исполнении «хора» меди (т. 42). Вместе с трелями и вибрато возвращается тревога, которую умиряет второй микромотив-репетиция, имитируемая ударными.

В следующем разделе (тт. 50–65) оживляются стихийные силы – разрабатывается второй микромотив, пронизывающий

партии всех инструментов, а тема волевого характера, построенная на интонациях первого микромотива, проводится в имитационном изложении (т. 57). Это пятая волна эмоционального нарастания.

Следующая волна (тт. 66–90) открывается переключкой двух тембровых групп – ударных и струнных, причем в партии первой скрипки звучит тонический септаккорд D-dur: *d-fis-a-cis*, словно мягким шлейфом окутываемый трелевидными и вибрирующими фигурами. Усмиряя волнение и тревогу, у меди появляется восходящий мотив «преодоления и духовного сопротивления» (т. 80), а затем и второй микромотив-репетиция, приобретающий призывно-волевой характер. На кульминационной вершине шестой волны в тт. 89–90 звучит «хорал» меди, излагающей мотив, выражающий душевную стойкость и волю.

В следующей, седьмой волне (тт. 91–110) получает развитие микромотив-репетиция, многократно повторяемый деревянными и медными духовыми. Постепенно он захватывает практически все инструменты, но его уверенное движение внезапно прерывается каденцией флейты и фортепиано. Их напряженный, проникновенно-лирический диалог с тревожно-трепещущими фигурами флейты и сосредоточенно-задумчивыми репликами фортепиано на время приносит успокоение. Завершается диалог таинственной трелью фортепиано в очень низком регистре, на фоне тихого гула которой появляется второй микромотив-репетиция.

Затем начинается очередная, восьмая волна (тт. 111–134) нагнетания тревоги и волнения. Призывно и захватывающе звучат репетиции у медных духовых, они утолщаются за счет октавных и аккордовых дублировок и сопровождаются дрожью медных с сурдинами, ударами ладонями по низким струнам, сухими «стуками» и «шорохами» бонгов.

«Тихая» кульминация наступает в следующем, девятом разделе (тт. 135–168) с лирической каденцией флейты, играющей сосредоточенно-задумчивое соло, переходящее в возвышенно-одухотворенный квартет деревянных духовых. Лирически утонченные звучности передают мерцающий свет надежды. Вскоре к духовым присоединяются скрипки, уводящие своими трепетно-нежными струящимися фигурами в верхний регистр, в котором и «живет» столь искомая красота. В завершение эпизода (с т. 158) медные духовые напоминают «мотив преодоления», звучащий на фоне трепета струнных.

Десятая волна (тт. 169–198) охватывает репризу симфонии (как это характерно для Денисова, существенно сокращенную в сравнении с экспозицией тематического материала). Начинается она со второго микромотива в удвоении, захватывающего все партии. К нему вскоре присоединяется первый у струнных. Ткань уплотняется, у медных жизнеутверждающе звучит репетиция на одной звуке, как бы заглушающая волнение и трепет первого микромотива. Завершает симфонию небольшая кода, словно говорящая о непростом пути преодоления страха на пути к обретению красоты.

Активное развитие двух тем-образов, их конфликтное противостояние и трансформация в процессе разработки, а также определенное «репризное» возвращение после кульминационных вершин свидетельствует о сонатных принципах, лежащих в основе формы Второй камерной симфонии. В ней присутствуют такие классические признаки построения сонатной формы, как экспозиционный, развивающий и заключительный разделы с характерными для них типами изложения материала, каденции в конце кульминационных волн, смена темпов на гранях разделов композиции.

Анализ камерных симфоний Денисова убеждает в том, что в симфоническом

творчестве композитор создал новый словарь музыкального языка на основе сонорной техники письма, в который вошли общепотребимые фактурные формы сонорики (точки, линии, полосы, пятна, россыпи) и характерные для его композиторского почерка (пульсирующие точки, статичные и динамичные линии, полосы, расплывающиеся пятна и облака, всевозможные сонористические шорохи и шуршания). Жанрово-стилевые искания Денисова в области оркестровой музыки позволяют охарактеризовать особенности композиторского мышления автора. Кроме того, оркестровые сочинения Денисова показывают эволюцию творчества и концентрируют в себе важнейшие композиторские идеи и творческие находки.

Оркестр в камерных симфониях Денисов трактуется как ансамбль солистов, где каждый голос становится фактором развития. Партия каждого инструмента наделяется интонационно-тематической и ритмической самостоятельностью, отсутствуют дублировки, инструменты объединяются в ансамбли солистов, тембровая независимость голосов оживляет и динамизирует оркестровую ткань. Принцип концертирования активизирует музыкальное развитие в условиях достаточно «статичной» сонорной техники методом инструментального диалога с динамичным развертыванием, подобным диалектическому становлению и разработке материала в традиционных формах. При этом колористическая изысканность, виртуозность и самостоятельность инструмен-

тальных партий в симфонии сочетаются с крупным штрихом, сверхмногоголосной полифонией, тембровой полихромностью и сонорной полнозвучностью оркестрового звучания. Основным методом развития материала становится изменение свойств и качеств звучностей, включая колорит, плотность, объем, продолжительность, динамику, интонационный состав.

В симфоническом жанре Денисов тяготел к камерности, монологичности и исповедальности высказывания, которые обусловили преобладание неконфликтной драматургии образно-смыслового развития в произведениях для оркестра. Проявившиеся в симфониях черты индивидуального стиля Денисова такие, как камерность музыкального высказывания, элемент концертирования инструментов, выделение солирующих тембров и ансамблей в оркестровой массе, формирование контрапунктического и имитационно-канонического многоголосия, противопоставление додекафонного и сонорного тематических элементов позднее перешли в оркестровые – симфонический и концертный – жанры. Камерные симфонии, таким образом, играют роль стилового эталона творчества композитора.

В процессе освоения новаций второй половины столетия Денисов вписался в классику XX в. благодаря характерной для творчества композитора «синтетичности» и «универсальности» стиля, обуславливающего органичность и единство его музыкального языка и принцип индивидуального концептуального решения произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бараш Е.В. Концерты Эдисона Денисова // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. С. 343–368.

Ван Ювэй. Визуальные образы в музыке Эдисона Денисова: «Акварель» для струнных инстру-

REFERENCES

Barash, E.V. (1999), "Concerts by Edison Denisov", *Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials], in V. Tsenova (ed.), *Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo*, Moscow, pp. 343–368. (in Russ.)

ментов (1975) // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9, № 6–1. С. 290–301.

Денисов Э.В. О Первой симфонии. Интервью // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. С. 53–59.

Манафова М.М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2011. 184 с.

Новичкова И.В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора): дис. ... канд. искусствоведения. Казань: Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2005. 191 с.

Постникова В.А. Эдисон Денисов, «Акварель». К проблеме сонорности // Исследования молодых музыковедов: сб. ст. по материалам конф. / отв. ред. Т.И. Науменко. М.: Пробел-2000, 2016. С. 168–179.

Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов: моногр. М.: Композитор, 1993. 312 с.

Denisov, E.V. (1999), "About the First Symphony. Interview", *Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials], in V. Tsenova (ed.), Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, pp. 53–59. (in Russ.)

Kholopov, Yu., Tsenova, V. (1993), *Edison Denisov* [Edison Denisov], Compозitor, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Manafova, M.M. (2011), *Tembrokoloristicheskie svoistva orkestrovoi tkani v muzyke vtoroi poloviny XX veka (na primere tvorchestva E. Denisova)* [The timbrocoloristic properties of orchestral fabric in music of the second half of the twentieth century (using the example of the work of E. Denisov)], Cand. Sc. Thesis, Saint-Petersburg, 184 p. (in Russ.)

Novichkova, I.V. (2005), *Tembro-sonornyi parametr v muzyke Edisona Denisova (na primere orkestrovykh proizvedenii kompozitora)* [Timbro-sonor parameter in the music of Edison Denisov (using the example of orchestral works of the composer)], Cand. Sc. Thesis, Kazan', 191 p. (in Russ.)

Postnikova, V.A. (2016), "Edison Denisov, «Watercolor». To the problem of sonorics", *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Research by young musicologists], in T.I. Naumenko (ed.), Probел-2000, Moscow, pp. 168–179. (in Russ.)

Van Yuwei (2019), "Visual images in the music of Edison Denisov: «Watercolor» for stringed instruments (1975)", *Kul'tura i civilizatsiya* [Culture and civilization], vol. 9, no. 6–1, pp. 290–301. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ню Цзинцзин, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.А. Скафтымова) (Санкт-Петербург)

E-mail: tszintszin@inbox.ru

Author Information

Niu Jingjing, postgraduate of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism, Professor L.A. Skaftymova) (Saint Petersburg)

E-mail: tszintszin@inbox.ru

Поступила в редакцию 24.01.2024

После доработки 06.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 24.01.2024

Revised 06.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

© Беляева, Т.А., 2024

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-42-49

ТРАКТОВКА МИФА ОБ ОРФЕЕ В МОНООПЕРЕ Д. КУРЛЯНДСКОГО «ЭВРИДИКА»

Т.А. Беляева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается моноопера Д. Курляндского «Эвридика» (2019), которая продолжает череду откликов мастеров академической и неакадемической традиции на легендарный сюжет. Написанная на стихи А. Родионовой моноопера открывает сложный внутренний мир женщины, потерявшей свою память, привычные способы взаимодействия с окружающей действительностью. С древним мифом повествование связано крайне отдаленно: в поисках себя Эвридика ощущает лишь незримое присутствие Орфея. Средствами абсурдистской поэзии Родионова обращается к области подсознания, через смутные ассоциации и многочисленные символы раскрывая болезненные страхи, переживания героини, мучительные поиски собственного Я. При сохранении поэтического текста Курляндский серьезно усиливает психоэмоциональное воздействие и усугубляет проявления крайнего индивидуализма, депрессии и фобий. Этому способствует объединение ресурсов и приемов 1) электронной музыки (высокочастотные свистящие электронные соноры – poize-звучания, возникающие в качестве фона; постоянно присутствующий стационарный шум (белый шум); программа live electronics, для которой партия исполнительницы записывается заранее в студийных условиях для дальнейшего взаимодействия с голосом певицы во время спектакля); 2) музыки акустической (фортепиано выполняет здесь две функции: камертона, помогающего солистке удержаться в рамках темперированного строя; кроме того, на нем исполняется самостоятельная пьеса с эффектом непроявленной музыки). Вокальная партия разворачивается как свободный физиологический процесс, независимый от конкретной звуковысотной организации и рождает особый неосонорный стиль композитора. Обращение к мифу позволило авторам постановки поднять острые проблемы современного европейского общества, связанные с поиском смысла жизни, тотального отчуждения, самоидентификации личности, а также коснуться мотива «погибельности» Эвридики для Орфея (взгляд на нее – это путь в безвестность Орфея как Творца).

Ключевые слова: современная опера, моноопера, Дмитрий Курляндский, Анастасия Родионова, миф, Эвридика, Орфей, «Эвридика»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Беляева Т.А. Трактровка мифа об Орфее в моноопере Д. Курляндского «Эвридика» // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 42–49. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-42-49.

INTERPRETATION OF THE MYTH OF ORPHEUS AT MONO-OPERA "EURYDICE" BY D. KURLYANDSKY

T.A. Belyaeva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article examines D. Kurlyandsky's mono-opera "Eurydice" (2019), which continues the series of responses by masters of the academic and non-academic tradition to the legendary plot. Written to the verses of A. Rodionova, the mono-opera reveals the complex inner world of a woman who has lost her memory and the usual ways of interacting with the surrounding reality. The narrative is extremely distantly connected with the

ancient myth: in search of herself, Eurydice feels only the invisible presence of Orpheus. By means of absurdist poetry, Rodionova turns to the area of the subconscious, through vague associations and numerous symbols, revealing the painful fears, experiences of the heroine, and the painful search for her own Self. While preserving the text of poem, Kurlyandsky seriously strengthens the psycho-emotional impact and exacerbates the manifestations of extreme individualism, depression and phobias. This is facilitated by the consolidation of resources and techniques 1) electronic music (high-frequency whistling electronic sonors-noise sounds that appear as a background; permanently present stationary noise (so-called white noise); the live electronics program, for which the performer's part is recorded in advance in the studio conditions for further interaction with the singer's voice during the performance); 2) acoustic music (the piano performs two functions: a tuning fork, which helps the soloist to stay within the tempered scale; in addition, an independent piece is performed on it with the effect of so-called unmanifest music). The vocal part unfolds as a free physiological process, independent of a soundpitch organization, and gives creates the composer's special unsonor style. Turning to myth allowed the authors of the production to raise acute problems of modern European society related to the search for the meaning of life, total alienation, personal self-identification, and also touch upon the motive of Eurydice's «destruction» for Orpheus (a look at her is the path to the obscurity of Orpheus as the Creator).

Keywords: modern opera, mono-opera, Dmitry Kurlyandsky, Anastasia Rodionova, myth, Eurydice, Orpheus, "Eurydice"

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Belyaeva, T.A. (2024), "Interpretation of the myth of Orpheus at mono-opera «Eurydice» by D. Kurlyandsky", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 42–49. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-42-49.

Миф об Орфее и Эвридике относится к одному из вечных сюжетов, породивших многочисленные его творческие рефлексии. Сфокусированные, главным образом, на фигуре Орфея, они обращены к страданиям, путешествию в загробный мир за возлюбленной, тогда как роль жены знаменитого певца сводится к минимуму. На протяжении многих эпох художников, поэтов, писателей и композиторов интересует прежде всего история любви и потери Орфея¹, произведения с именем Эвридики в заголовке встречаются гораздо реже².

Однако миф серьезно переосмысливается в XX в., претерпевая несколько стадий неомифологизации: нормативизация канона, наделение Орфея чертами шамана, визионера, соотношение мифа с механизмами инициации (Цвигун Т., 2019); дробление мифа на знаки и мотивы, которые могут быть довольно плотно связаны с первоисточником, но могут выступать уже как отдельные структурные частицы текста; десакрализация Орфея, появление его антагониста – Антиорфея, большая устремленность автора к Эвридике и, как следствие, инверсирование ключевых моментов мифа;

автоматизация символистского неомифа (Болнова Е., 2017).

Косвенная апелляция к этому сюжету позволяет авторам переместить фокус с главного героя и его истории борьбы со смертью, ее преодоление через искусство и исследовать самые болезненные проблемы современного общества. Указанное обстоятельство доказывает актуальность изучения новых орфических произведений, что будет сделано в настоящей статье. Ее цель – не только обратить взор на очередной композиторский опус с позиций активно протекающих преобразований оперного жанра, но продемонстрировать возможности авангардных приемов художественной выразительности для обнаружения новых граней архетипических образов.

В 2019 г. свою трактовку мифа об Орфее в жанре монооперы осуществляет Дмитрий Курляндский³. Композитор обращается к абсурдистскому стихотворению Анастасии Родионовой (супруга Д. Курляндского), создавшей в 2016 г. стихотворный цикл о женщине, утратившей связи с реальностью (в сюрреалистическом потоке сливаются обрывки воспоминаний, ирреалистичные картины,

диалоги с собственным Я) и лишь чувствующей незримое присутствие Орфея. Современный язык стиха усиливает разрыв с мифологическим контекстом и позволяет реализовать психофизиологический тип абсурда (термин И. Малыгиной (Малыгина И., 2007, с. 160)), при котором художественный «портрет» предельно фокусируется на сфере под(бес)сознательного, принципиально не выходя за рамки внутреннего мира героини (ситуации сна, забытья, видений).

Проявляя интерес к мифу об Орфее, Родионова–Курляндский создают на его основе собственный немифологический сюжет, в котором смещение авторской интенции на Эвридику отражает актуальные социокультурные контексты. Наиболее кардинальным становится полный отказ от Орфея, его жертвенное схождение в ад ради любви фактически заменяется на противоположную составляющую: жизнь Эвридики в потустороннем мире. О неразрывной связи с мифом свидетельствует присутствие в спектакле большого количества символов, связанных с потусторонним миром, – зеркала, отражающие поверхности, сумрачный колорит, сонорно-шумовая звуковая атмосфера.

Реализованная в русле постдраматического театра, в котором соединяются перформанс (непредсказуемое наложение голоса Эвридики друг на друга) и театр абсурда (сюрреалистичный абсурдистский текст повествования, сюрреализм сновидений и фантазий, сложно вербализуемых, понимаемых и поддающихся «пересказу»), моноопера раскрывает предельную нестабильность и сумбурность сознания современников, их тотальное пребывание в новых «иных» мирах (виртуальная реальность, изоляция, эмоциональная отчужденность от внешних событий).

Обращение к Эвридике как мифологическому персонажу видится неслучай-

ным: происходящее с героиней вынесено за рамки прагматических «мотивов» сюжета, что подчеркивает вневременной характер происходящего (миф в данном контексте выполняет дистанцирующие функции). Идея тотального отчуждения, копания в себе и искаженного восприятия действительности воплощена в сложной аудиовизуальной организации спектакля: неожиданные для оперного жанра акустические стереоэффекты кажутся заимствованными из арсенала современной киноиндустрии, но именно их внедрение составляет важнейшую часть звукового воплощения монооперы.

По замыслу композитора моноопера представляет собой произведение для сопрано, фортепиано и так называемой «живой электроники» (live electronics, как указано в партитуре) – программы, для которой партия исполнительницы записывается заранее в студийных условиях для дальнейшего взаимодействия с голосом певицы во время спектакля. Программа включает их случайным образом (иногда в искаженном виде), совершенно неожиданно для исполнительницы, каждый раз – в новом спектакле это будет по-разному⁴.

Главная роль, отведенная медиаплате, призвана реализовать идею многомерности миров и наложения временных линий. Мультимедиамикширование заготовленных вокальных фрагментов в онлайн-режиме позволяет совмещать отдельные фразы и одновременно создавать эффект эха: героиня как будто существует в нескольких реальностях и временах одновременно. Игра со временем становится важнейшим элементом спектакля, как и творчества Курляндского в целом. «Не звук, не тематизм, не какие-то скрытые смыслы, а именно отношения со временем для меня первостепенны <...> И в музыке для меня очень важны временные структуры, которые записали

бы меня в некое подобие клеток, – таких, где невозможно шагнуть ни вправо, ни влево» (Северина И., 2013), – эта мысль, высказанная композитором о пространстве в музыке и жизни, актуальна и в связи с «Эвридикой». По замыслу Курляндского, такой эффект передает состояние потерянности героини, с одной стороны, и интуитивное ощущение самой себя где-то еще – с другой.

Подобная работа с материалом позволяет нарушать временную шкалу, а также акустическое пространство. «...Эвридика оказывается внутри собственного голоса и текста, разбитого на части и перемешанного во времени, – внутри этой среды героиня как будто собирает разбросанные фрагменты в последовательную линию нарратива. Таким образом, она пребывает в двух временных плоскостях – нелинейной, где все присутствует в одновременности, и линейной, в которой ведется рассказ» (Казьмина А., 2020).

Кроме «отражающих» эффектов Курляндский прибегает к ряду звуковых приемов. Так, возникающие в качестве фона высокочастотные свистящие электронные соноры, обычно характеризующиеся как noise-звучания, порождают ощущение внезапной головной боли. Постоянно присутствующий стационарный шум (так называемый белый шум) ассоциируется

одновременно с помехами, возникающими при отсутствии сигнала, и воспроизведением старой, испорченной временем пленки.

Именно присущие белому шуму характеристики призваны нарушить временную закономерность событий и проникнуть во все измерения многомерного пространства (эффект всеприсутствия). Сливаясь в одну звуковую палитру, эти «фактурные» пласты множеств порой искаженных голосов погружают героиню в глубины подсознания, олицетворяя мучительные поиски собственного Я. В подобном звуковом контексте оказывается убедительным параллельное сосуществование «миров» Эвридики и Орфея, к которому стремился режиссер спектакля.

Особую роль в таких условиях играет «живой» акустический инструмент – фортепиано, выполняющий функцию камертона, помогающего солистке удержаться в рамках темперированного строя. Партия фортепиано представляет собой одноголосную последовательность четвертями в медленном темпе и 6-дольном размере со смещением акцентов. Мерное, монотонное звучание одноголосной мелодии в течение 45 мин напоминает то ли медленно падающие капли воды, то ли тихие шаги (пример 1).

Пример 1. Д. Курляндский. «Эвридика», партия фортепиано
D. Kurlyandsky. "Eurydice", piano part



В пьесе возникает особый характер ожидания, так называемая непроявленная музыка, она уже существует, но еще не получила свою материализацию в виде звука инструмента (голоса). Такая концепция «выключения» подразумевающих звуков соответствует общей идее потери памяти и тонких нитей связи женщины с миром.

Вся пьеса (а именно как самостоятельную пьесу предлагает рассматривать композитор фортепианную партию) состоит из (графически) повторяющейся 246 раз двутактовой конструкции (первый из тактов исполняется правой рукой, второй – левой). Одноголосная мелодия прописана четвертями, визуально различающимися по размеру: более крупные предписано играть, нажимая клавиши, мелкие ноты играть беззвучно. Происходящий каждый раз сдвиг играемой ноты на одну четверть делает беззвучие все более продолжительным. Кроме того, каждый новый «цикл» проведений «отключает» отдельные ноты в соответствии с математическим принципом монотонно убывающей последовательности, и к концу пьесы мы имеем дело с 16 тактами фактической тишины, выписанной в нотном тексте.

Подобный эффект непроявленной, исчезающей музыки превращает это «параллельно» живущее сочинение в образец концептуального искусства, о котором А.А. Горбенко пишет: «в момент восприятия концептуального произведения слушатель включается в своеобразную семантическую игру, словно разгадывая интеллектуальную загадку концептуального искусства» (2016, с. 57). Работа с музыкальным материалом как числовой регрессирующе-прогрессирующей последовательностью (выражение Курляндского) позволяет воплотить идею композитора о дыхании времени. Данная структура проявляет себя в моноопере как на микроуровне – пропорционально

симметрично развивающаяся пьеса, так и на макроуровне – влияние на континуальное пространство и время монооперы.

Вокальная партия монооперы представляет собой семь арий Эвридики (соответствует семи разделам стихотворения А. Родионовой), каждая из которых имеет собственное графическое и «мелодическое» оформление. При преобладании алеаторных типов построения композиции в ариях прослеживается общая драматизация: темповые изменения от медленных к более подвижным, структура вокальной партии от силлабического типа к мелизматическому, что последовательно демонстрирует пять моделей организации вокальной, по сути, импровизации, происходит их взаимодействие в шестой арии и приспособление к звуковысотным структурам в седьмой.

Сохраняя общую свободу вокальной партии (мобильная музыкальная ткань), вербальный текст обладает стабильностью и четко регламентирован во всех семи ариях. Курляндский полностью отказывается от времяизмерительного параметра музыки (метрический показатель), отдавая предпочтение свободно длящимся структурам. По мере развития происходит постепенная эволюция – из пустоты постепенно вырисовывается оформленный пространственно-временной силуэт монооперы (отсутствие организации звуков кроме направления движения, возникновение ритмических структур, оформление в пятилинейной нотации).

Расположение материала по принципу драматического столкновения, основанного на внутренней борьбе с собственной личностью, ведет к последовательному развитию музыкальной ткани, построенной на включении различных вариантов модусов-состояний (модусы повествовательности, драматической напряженности, гипербализированной патетики,

зловещего яростного скерцо, созерцательности).

Как видим, партия Эвридики в шести частях из семи исключает конкретную высоту, в ней композитором прописано лишь направление движения мелодии. Организующим началом выступает четкая ритмическая канва (кроме первой арии), присутствуют темповые, динамические указания, мелизматические «формулы», которые влияют на возникновение неких саморазвивающихся структур. Особняком стоит заключительный раздел композиции, в который композитор добавляет нотный стан, в остальном сохраняя без изменений принципы построения материала.

Отказавшись от привязки к конкретной звуковысотности и взяв за основу графически выстроенную мелодическую линию, Курляндский находит удачное воплощение болезненной растерянности и катастрофической «пустотности» окружения Эвридики (в, возможно, ее погибельной пустотности для Орфея). Подобно тому, как в тексте Родионовой, Эвридика порой не знает где находится, помещенная при этом, в ограниченное простран-

ство, музыкальное оформление ее пения органично дополняет сложную картину психоэмоционального одиночества и потерянности.

Стоит подчеркнуть, что ограниченные в размерах, замкнутые пространства являются для Курляндского (по его собственному утверждению (Северина И., 2013) областями самопознания, смысловых поисков, попытками реализации собственного Я. Курляндский уходит и от классического оформления партитуры, отдавая предпочтение флуктуационному типу нотации (ритм и направление движения мелодической линии), предоставляя исполнительнице возможность звукового поиска (исполнитель «создаст» произведение в процессе исполнения пользуясь условными знаками партитуры) (пример 2).

Реализация сложного, синтетического музыкального спектакля потребовала обращения к различным направлениям современной музыки. С одной стороны, кинетическому представлению, в котором сочетаются закрытое пространство, зафиксированное действие и свободно льющееся, вариативное толкование вре-

Пример 2. Д. Курляндский, «Эвридика», Ария 4⁵

D. Kurlyandsky, "Eurydice", Aria 4

Andante con moto

L'es - sence des con - tra - di - ctions entre hi - ver et

prin - temps les re - la - tions ir - ré - so - lues de - puis

l'an - née der - nière Les choses non dites et

менной парадигмы, с другой – к «музыке взаимодействия», *interactive music*, когда живой исполнитель в процессе исполнения взаимодействует с электронными звучаниями, в результате получается сочетание акустического и записанного исполнения. В итоге сложного симбиоза рождается пространственно-акустическая музыка, в которой зритель становится наблюдателем за «драмой сознания» героини, окрашенной в сюрреалистичные тона.

Итак, обратившись к мифологическому сюжету об Эвридике, Дмитрий Курляндский находит убедительные средства воплощения проблемы самоидентифи-

кации. Потеря памяти и собственного Я, экзистенциальный вакуум вновь и вновь ставят перед нами острый вопрос ценности: ради чего и зачем жить. Блуждающая, словно в безвыходном лабиринте Эвридика, лишенная опоры, окунается в бездну подсознательного, «укрупненного» множеством эхо-откликов (рефлексий), искаженных отзвуков и шумов. В своей непостижимой (ненормальной) реальности она невозвратна и, более того, погибельна для своего Орфея. Его взгляд (каким он был прежде – запретным, но утверждающим любовь) более не действителен, и существование двух влюбленных символично не пересекается.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Тициан «Орфей и Эвридика» (ок. 1510), К. Монтеверди «Орфей» (1607), П. Рубенс (и мастерская) «Орфей и Эвридика» (1636–1637), К. Глюк «Орфей и Эвридика» (1762), Ш. Жалабер «Нимфы слушают пение Орфея» (1853), Ж.-Б.-К. Коро «Орфей, выводящий Эвридику из преисподней» (1861), Ф. Лейтон «Орфей и Эвридика» (1864), В. Брюсов «Орфей и аргонавты» (1904), Ж. Кокто «Орфическая трилогия» («Кровь Поэта» (1930), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960)).

² Укажем на оперы «Эвридика» Якопо Пери (1600) и Джулио Каччини (1602).

³ Трактовка мифологического сюжета, представленная композитором, продолжает ряд многочисленных откликов современных авторов академической и неакадемической традиции, в числе которых рок-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» (1974), хипхопера Noize MC «Орфей и Эвридика» (2016–2018), проект «Орфические игры. Панк-макраме» (2018). Все более выраженный интерес к личности Эвридики, ее судьбе начина-

ет проявляться у многих мастеров XX столетия (к поэтам, художникам, писателям примыкают драматурги, режиссеры). Назовем стихотворение М. Цветаевой «Эвридика – Орфею» (1923), поэму Х. Дулитл «Эвридика» (1914–1917), роман М. Юрсенар «Новая Эвридика» (1931), стихотворение А. Тарковского «Эвридика» (1961), фильм К. Айнуза «Невидимая жизнь Эвридики» (2019).

⁴ В монооперах композиторы часто прибегают к приему взаимодействия певца с чем-либо (голос, предмет, программа, музыкальные инструменты и т.п.), так, в спектакле А. Ананьева «Квадратура круга», герой работает на сцене с массивной металлической конструкцией – фигурой ромбокубооктаэдра (Беляева Т., 2021), в моноопере «Река Давида» О. Викторова задействует исполнителя роли Давида в инструментальном театре (игра на колоколах).

⁵ На французский язык моноопера переведена по заказу французской компании-постановщика «T&M».

ЛИТЕРАТУРА

Беляева Т.А. Особенности жанрового взаимодействия в моноопере Артема Ананьева «Квадратура круга» (2013) // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 99–112.

Болнова Е.В. Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века: дис. канд. филол. наук. Н. Новгород, 2017. URL: <https://www.dissercat.com/content/retseptsiya-mifa-ob-orfee-i-evridike-v-literature-serebryanogo-veka> (дата обращения: 23.03.2024).

Горбенко А.А. Музыкальный аспект концептуального искусства // Артикульт. 2016. № 2. С. 55–60.

REFERENCES

Belyaeva, T.A. (2021), "Features of genre interaction in mono-opera Artem Ananyev 'Squaring the circle' (2013)", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 2, pp. 99–112. (in Russ.)

Bolnova, E.V. (2017), *Receptsiya mifa ob Orfee i Evridike v literature Serebryanogo veka* [Reception of the myth of Orpheus and Eurydice in the literature of the Silver Age], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, Available at: <https://www.dissercat.com/content/retseptsiya-mifa-ob-orfee-i-evridike-v-literature-serebryanogo-veka> (Accessed 23 March 2024). (in Russ.)

Казьмина А. В Италии сыграют мировую премьеру оперы Курляндского // ТеатрЪ. 2020. URL: <http://oteatre.info/mirovuya-premera-kurlyandskogo/> (дата обращения: 17.01.2024).

Малыгина И.Ю. Репрезентация абсурда в лирике Д. Хармса (типология героев) // Наука. Инновации. Технологии. 2007. № 53. С. 159–162.

Северина И. Дмитрий Курляндский: «Музыка больше, чем звук» // Играем с начала. 28.02.2013. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13833> (дата обращения: 28.02.2024).

Цвигун Т.В., Черняков А.Н. Миф как источник культурной легитимации: рок- и рэп-версии «Орфея и Эвридики» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2019. № 4. С. 72–92.

Gorbenko, A.A. (2016), "The musical aspect of conceptual art", *Artikul't* [Artikult], no. 2, pp. 55–60. (in Russ.)

Kaz'mina, A. (2020), "The world premiere of Kurlandsky's opera will be performed in Italy", *Teatr* [Theater], Available at: <http://oteatre.info/mirovuya-premera-kurlyandskogo/> (Accessed 17 January 2024). (in Russ.)

Malygina, I.Yu. (2007), "Representation of the absurd in the lyrics of D. Kharm's (typology of heroes)", *Nauka. Innovatsii. Tekhnologii* [Science. Innovation. Technologies], no. 53. pp. 159–162. (in Russ.)

Severina, I. (2013), "Dmitry Kurlyandsky: «Music is more than sound»", *Igraem s nachala* [Let's play from the beginning], Available at: <https://gazetaigraem.ru/article/13833> (Accessed 28 February 2024). (in Russ.)

Tsvigun, T.V., Chernyakov, A.N. (2019), "Myth as a source of cultural legitimation: rock and rap versions of «Orpheus and Eurydice»", *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Ser.: Filologiya, pedagogika, psihologiya* [Bulletin of the Baltic Federal University named after I. Kant. Series: Philology, pedagogy, psychology], no. 4, pp. 72–92. (in Russ.)

Сведения об авторе

Беляева Таисия Анатольевна, аспирантка Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Ю.В. Антипова)
E-mail: t.a.belyaeva@bk.ru

Author Information

Taisiya A. Belyaeva, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent Yu.V. Antipova)
E-mail: t.a.belyaeva@bk.ru

Поступила в редакцию 22.04.2024

После доработки 06.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 22.04.2024

Revised 06.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

© Рахимова, Д.А., Гущина, Е.А., Орлова, Т.С., Гаврилова Аслан В.С., 2024

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-50-56

«ПЕРСИДСКАЯ ТЕМА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX–XX вв.

Д.А. Рахимова¹, Е.А. Гущина¹, Т.С. Орлова¹, В.С. Гаврилова Аслан¹

¹ Волгоградская государственная консерватория имени П.А. Серебрякова, Волгоград, 400066, Российская Федерация

Аннотация. В статье речь идет о претворении «персидской темы» в русской и западноевропейской художественной культуре на протяжении XIX–XX вв. Выявлены причины обращения творческими личностями к данной стране, указаны традиции использования персидских мотивов. В частности, на данный процесс оказали определенное влияние эстетические принципы романтизма, заключающиеся в особом интересе к национальным и инонациональным темам и сюжетам. Кроме того, в качестве причин названы и военно-политические события, происходящие в странах Востока: крымско-турецкая и русско-персидская война на территории Кавказа. Отсюда отмечается повышенный интерес писателей, художников, музыкантов к истории, культуре и искусству таких восточных стран, как Индия, Китай, Персия, а также Кавказ. В произведениях композиторов прослеживается художественно-образное, жанровое, мелодическое преломление этой темы. Обращается внимание на тот факт, что в отечественной музыке традиция использования персидских мотивов идет от М.И. Глинки, а из западноевропейских композиторов одним из первых, кто обратился к данной теме, был И. Штраус (сын). Проанализированы различные аспекты обращения к исследуемой теме, отдельное внимание уделено смежным видам искусств (в частности, литературе и поэзии), сделан вывод о том, что восточная тема отражает новые средства выразительности, несвойственные европейской музыке определенного периода времени.

Ключевые слова: персидские темы, русская музыка, ориентализм, жанры вокальной и инструментальной музыки

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Рахимова Д.А., Гущина Е.А., Орлова Т.С., Гаврилова Аслан В.С. «Персидская тема» в произведениях европейских композиторов XIX–XX вв. // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 50–56. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-50-56.

“PERSIAN THEME” IN THE WORKS OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE 19th – 20th CENTURIES

D.A. Rakhimova¹, E.A. Gushchina¹, T.S. Orlova¹, V.S. Gavrilova Aslan¹

¹ P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory, Volgograd, 400066, Russian Federation

Abstract. This article deals with the implementation of the “Persian theme” in Russian and Western European art culture during the 19th – 20th centuries. The reasons for the appeal of creative personalities to this country are revealed, the traditions of using Persian motifs are indicated. In particular, it is said that this process was influenced by the aesthetic principles of romanticism, consisting in a special interest in national and foreign themes and plots. In addition, the military-political events taking place in the countries of the East are also named as reasons: the Crimean-Turkish and Russian-Persian wars in the Caucasus. Hence, there is an increased interest of writers, artists, musicians in the history, culture and art of such eastern countries as India, China, Persia, as well as the Caucasus. In the works of composers, an artistic-figurative, genre, melodic refraction of this theme is traced. The article draws attention to the fact that in Russian music the tradition of using Persian motifs comes from

M.I. Glinka, and from Western European composers one of the first to address this topic was I. Strauss (son). The authors of the article analyzed various aspects of addressing the topic under study, special attention was paid to related types of arts (in particular, literature and poetry), it was concluded that the eastern theme reflects new means of expression that are not characteristic of European music for a certain period of time.

Keywords: Persian themes, Russian music, orientalism, genres of vocal and instrumental music

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Rakhimova, D.A., Gushchina, E.A., Orlova, T.S., Gavrilova Aslan, V.S. (2024), «Persian theme» in the works of European composers of the 19th – 20th centuries», *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 50–56. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-50-56.

Тема Востока в европейской культуре XIX в. занимает особое место. Причиной тому служат, с одной стороны, эстетические принципы романтизма (особый интерес к национальной и инонациональной тематике), с другой – военно-политические события в странах Востока (крымско-турецкая и русско-персидская война на территории Кавказа). Внимание писателей, художников, музыкантов привлекают как отдаленные восточные страны (Индия, Китай, Персия), так и близлежащие, например, территория Кавказа, долгое время находившаяся под влиянием Ирана и Турции.

Если кавказская тема получает отражение в отечественном музыкознании, то персидская, на наш взгляд, недостаточно разработана и имеет перспективу для научного изучения, о чем свидетельствует музыковед М.Н. Дрожжина, впервые предлагая цельную концепцию «причинно-следственных связей между событиями и артефактами, сконцентрированными вокруг <...> наличия в персидском хоре из оперы М.И. Глинки “Руслан и Людмила” подлинной восточной мелодии» (2017, с. 113). Путем исторической реконструкции многих фактов музыковед акцентирует внимание на истоках, историко-культурном контексте формирования фундамента отечественной «музыкальной персианы».

В настоящей статье постараемся раскрыть причины интереса творческих личностей к персидской теме, выявим традиции и новаторство в использовании данных мотивов.

«Персидская тема» привлекала европейских писателей на протяжении многих веков. В 472 г. до н.э. древнегреческий поэт Эсхил создал драму «Персы» о греко-персидской войне, в частности, о поражении персидского царя Ксеркса I в морском сражении с греческим флотом. В XIX в. область литературы пополняется такими произведениями, как «Персидские письма» французского писателя Шарля Монтескье (1721), сборник стихов «Западно-восточный диван» И.В. Гёте (1772), стихотворения А.С. Пушкина («Подражание Корану», «Из Гафиза», «Соловей и роза», 1829) и его современников – П.Г. Ободовского («Персидский вечер», 1826), Л.А. Якубовича («Иран», 1831) и т.д.

Интерес вызывают переводы восточных произведений, которые вначале делали западные авторы, а затем на их основе появляются переводы в России. Так, в период с 1704 по 1717 г. выходят в свет французский перевод сказок «Тысяча и одна ночь» А. Галлана, а позже – русский перевод А. Филатьева (1771), который лег в основу симфонической сюиты «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова (1888), и прямой перевод с арабского восточной сказки «Антар» О.И. Сеньковского (1833) стал основой одноименной симфонии Н.А. Римского-Корсакова (1868).

Аналогичным образом зазвучал на русском языке вокальный цикл «Персидские песни», ор. 34 А.Г. Рубинштейна (1854) на стихи азербайджанского поэта Мирзы шафи Вазеха в переводе на немецкий язык Ф. Боденштедта, а с немецкого

на русский перевод сделан П.И. Чайковским (такая сложная система перевода стихотворного текста избрана А.Г. Рубинштейном).

В отечественной музыке традиция использования персидских мотивов идет от М.И. Глинки. Это, прежде всего, знаменитый «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила». Эстафету «персидской» темы подхватили М.П. Мусоргский, А.А. Спендиаров, А.Г. Рубинштейн. Так, Мусоргский включает «Танец персидок» в оперу «Хованщина» (1876), а Спендиаров вводит «Персидский марш» в оперу «Алмаст» (1916) с использованием мелодий персидских мугамов (тем самым представляя ранний образец симфонизации мугама). Напомним о том, что композитор не успевает завершить оперу (дописывает ее М.О. Штейнберг). Из западноевропейских композиторов назовем «Персидский марш» (1864) И. Штрауса (сына) с использованием подлинного персидского мотива; симфонию польского композитора К. Шимановского – симфония (симфония-кантата для хора и тенора) № 3 «Песнь о ночи» ор. 27 на текст из Второго Дивана персидского поэта Джелал-эд-Дина Руми (1916).

С чем связан интерес художников к персидской теме в XIX в.? Здесь можно обратить внимание и на *политическую* жизнь страны – освобождение Кавказа от турецкого и иранского притеснения, присоединение южных и восточных приграничных регионов к России, и на организацию *дипломатических* связей, в частности с Ираном (Персией). Можно вспомнить о дипломатической деятельности А.С. Грибоедова в Тегеране (1828), целью которой было установление тесных русско-персидских отношений. Позже отец композитора А.Н. Скрябина, изучавший восточные языки, проводил дипломатическую деятельность в Турции (1910–1911), а Г.В. Чичерин (автор книги

о В.А. Моцарте) как народный комиссар иностранных дел России советского периода с 1921 по 1927 г. неоднократно заключал дипломатические договоры с Турцией, Ираном, Афганистаном. Диалог Россия – Восток способствовал в свою очередь *экономическим и культурным* связям. В Европу хлынул поток восточных экзотических товаров – персидские ковры, украшения. Архитектурные проекты, садово-парковые орнаменты, интерьеры усадеб и дворцов старались создавать или украшать в восточном стиле.

Известны факты изучения восточных языков, в том числе и персидского, не только на открывшемся факультете востоковедения в Санкт-Петербурге (1854), но и в других учебных заведениях. Свидетельством тому служит период учебы М.И. Глинки в Благородном пансионе (1817–1822). Из воспоминаний композитора известно, что наряду с европейскими языками, он изучал и персидский. Преподавателем персидского языка был Мирза Джафар Топчибашев, который также работал в Петербургском университете (Глинка М., 1988, с. 153). О некоторых восточных чертах в мышлении композитора свидетельствуют отдельные моменты из жизни музыканта. В письме М.И. Глинки к другу В.П. Энгельгарду (в шутильной форме) можно встретить такое выражение, как «...да хранит Аллах моего тезку от неудач в жизни» (цит. по: (Асафьев Б., 1952, с. 107)). Вместо фразы «да хранит тебя Бог», фраза «да хранит тебя Аллах», хотя и в шутильной форме, говорит о типовом восточном обороте в разговорной речи композитора.

Восточная тема отражает, как правило, новые средства выразительности, необычные для европейской музыки определенного периода времени. Напомним такие известные примеры, как первое применение дважды гармонического мажора в русской музыке – в «Лезгинке»

из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, а также мелодический мажор, мелодический мажор с низкой второй ступенью, характерные аккорды мажоро-минорной системы и мн. др.

Музыкальный слух композитора обращает внимание на характерные интонации восточных мотивов и отбирает наиболее типичные из них и близкие к родной культуре. Свидетельством этому может являться известная восточная мелодия, использованная М.И. Глинкой в опере «Руслан и Людмила» («Персидский хор»). Из биографических материалов композитора известно, что она была записана от секретаря персидского посла Хосрев-Мирзы, внука персидского шаха, который прибыл в Санкт-Петербург осенью 1829 г. для принесения «извинений» русскому правительству (а именно Николаю I. – Д.Р., Е.Г., Т.О., В. Г.А.) по поводу убийства в Тегеране русского посла А.С. Грибоедова (Глинка М., 1988, с. 37).

Однако национальная принадлежность этого мотива оспаривается. Грузинский композитор и фольклорист Д.И. Аракишвили в статье «Восточные напевы в произведениях русских композиторов» пишет: «Великий художник, заложивший фундамент русской художественной музыки, коснулся своей гениальной кистью и восточных напевов, дав образцы, которые послужили путеводной нитью для композиторов дальнейших поколений» (цит. по: (Бегиджанов А., 1953, с. 7)). По мнению автора, «Персидский хор» из третьего действия оперы «Руслан и Людмила» «Ложится в поле мрак ночной» – не персидский, а Хосрев-Мирза, от которого Глинка записал напев, «вывез его, вероятно, не из Персии, а с Кавказа» (цит. по: (Бегиджанов А., 1953, с. 6)). В этом отношении академик Н.Я. Марр обращает внимание на теснейшее родство художественных культур народов Закавказья и, в частности, о естественном

«тяготении кавказцев к персидскому художественному творчеству» (1927, с. 10).

Некоторые разъяснения по этому поводу можно найти в статье узбекского музыковеда М.С. Ковбаса «Узбекские варианты восточной мелодии “Персидского хора” М.И. Глинки» (1973, с. 196). Автор говорит о том, что существует немало примеров на совпадение тем, сюжетов, литературных и музыкальных образов. Как известно, в музыкальной культуре разных народов можно найти немало мелодий, отдельных попевок, порою целых музыкальных фраз, полностью совпадающих или похожих.

Одним из подобных примеров и является восточная мелодия, использованная в «Персидском хоре» оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где встречается почти полностью совпадающий восточный мотив, бытующий на Кавказе, в Средней Азии и Иране. Объяснить это только взаимовлиянием культур, думается, не всегда возможно, хотя этот фактор играет большую роль. Здесь могут иметь значение еще и сходные условия существования, строй мышления и общие исторические судьбы тех или иных народов.

Данную позицию поддерживают и узбекские музыковеды Ф.М. Караматов, Т.С. Вызго, и отечественные – В.С. Виноградов, С.М. Векслер, М.Н. Дрожжина, которые в своих работах дают интересные сведения о бытовании мелодии в Среднеазиатском регионе и приводят примеры, подтверждающие не только ее узбекское происхождение, но и множество среднеазиатских вариантов этого напева, а В.С. Виноградов указывает на наличие данного напева и в музыкальной культуре Молдавии (1948, с. 57).

Исследователи берут за основу материалы музыканта-этнографа А.Ф. Эйхгорна (1844–1909), который, в частности, приводит 12 (двенадцать) вариантов мелодии «Персидского хора» М.И. Глинки, звучав-

ших в городах Бухары, Коканда, Ташкента, Хивы. Везде она называлась по-разному: в Бухаре – «Бухарский марш» или «Персидский марш», в Коканде – «Кокандский марш», в горных районах Таджикистана – «Бадахшанский марш». Такое название, как «Искандер-хан марш» (в переводе марш Александра Македонского) давало повод А.Ф. Эйхгорну отнести мелодию ко времени походов войск Александра Македонского на Среднюю Азию.

Следовательно, музыкальный слух Глинки не мог не обратить внимания на общевосточный колорит данного мотива популярного во многих странах Востока: это квинтовый диапазон минорного лада мелодии, нисходящие звенья секвенции, прихотливая ритмика и т.д. Многие композиторы России подхватили типичные интонации этой восточной темы и использовали в своих произведениях. К их числу можно отнести мелодию из главной партии фортепианной фантазии «Тамара» М.А. Балакирева, фрагмент из ариозо Звездочета в опере «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова, мажорный вариант подобного мотива звучит в оркестровом сопровождении хора «Ноченька» в опере «Демон» А.Г. Рубинштейна, в медленной части Второго фортепианного концерта С.В. Рахманинова и во многих других произведениях. К этому списку причислим и оркестровый «Персидский марш» И. Штрауса.

В конце XIX в. «Персидский марш», ор. 289 (1864) И. Штрауса пользовался особой популярностью и был издан с посвящением шаху Персии. За этот музыкальный подарок (с цитатой из оперы Глинки!) Штраус был награжден высшей персидской наградой – Орденом Солнца.

«Персидский марш» Штрауса, поднесенный Наср эд-Дину-шаху, стал национальным гимном Персии. Один из изданных образцов в литографии Томсона в Тифлисе хранится в Российской нацио-

нальной библиотеке. Его титульный лист украшен позолоченной гравюрой, на которой изображен лев с мечом в лучах восходящего солнца, в обрамлении венка из дубовых и лавровых листьев. Это национальный герб Ирана.

К музыке И. Штрауса адъютант наследного принца Персии некий Мирза Риза-хан написал текст на французском языке, представляющий традиционное в таких случаях восхваление шаха. На мелодию Глинки приходятся следующие слова: «В его руках факел, откуда исходит свет. И эта страна прекрасна, и ваша звезда ее озаряет. Пусть бог хранит Персию! Пусть живет шах! Пусть живет вечно! Во имя славы Персии!» (пер. Н.А. Рыжковой) (Рыжкова Н., 2005, с. 178). По справедливому мнению Н.А. Рыжковой, символично, что Михаил Иванович Глинка, своими двумя хорами такими, как финальный хор «Славься» в опере «Иван Сусанин» и «Персидский хор», ставший основой произведения И. Штрауса, «неволью оказался причастен к созданию национальных гимнов двух государств – Персии в XIX веке и России XX века» (Рыжкова Н., 2005, с. 178).

В XX в. интерес к персоязычной литературе не ослабевает и проявляется в поэтических произведениях Н.С. Гумилёва – в трехактной сказке «Дитя Аллаха» (1916) и стихотворениях, вошедших в сборник «Огненный столп» (1921); у С.А. Есенина – в известном поэтическом цикле «Персидские мотивы» (1924–1925). В музыкальной культуре эту линию продолжил польский композитор К. Шимановский. В отечественной музыке XX в. назовем «Персидские песни» для голоса и камерного ансамбля на стихи Омара Хайяма (ор. 15, 1925) М.О. Штейнберга, вокальный цикл «Есениана» Л.В. Богоявленской с романсами из есенинских «Персидских мотивов» – «Шагане, ты моя, Шагане» и «В садах Персии» (2002).

Таким образом, персидские мотивы встречаем в разных жанрах – вначале в театральной и оркестровой, затем камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыке.

Следует отметить, что образы, связанные с персидскими мотивами, в основном – женские, в частности – чарующие красотой наложницы. Это наблюдается как в «Персидском хоре» из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, звучащем в волшебном замке Наины, так и в «Танце персиянок» из оперы «Хованщина» М.П. Мусоргского. О женских образах

и чувствах любви повествуют вокальный цикл А.Г. Рубинштейна, а позже М.О. Штейнберга, Л.В. Богоявленской. Однако, если в XIX в. персидская тема в сюжетном плане носила воплощение массового отражения (в плясках, хорах, маршах), то на рубеже XIX–XX вв. и затем в XX в. – в большей степени выражение настроения героя, сделан акцент на передаче его внутреннего мира, эмоционального состояния, на индивидуализации образа.

Тема Персии вдохновила многих художников на ярчайшие образцы мирового наследия в разных областях искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. 400 с.
- Бегиджанов А.Г. Дмитрий Аракишвили. М.: Музыка, 1953. 176 с.
- Виноградов В.С. Из кишиневских впечатлений // Советская музыка. 1948. № 7. С. 55–58.
- Глинка М.И. Записки / подгот. А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217 с.
- Дрожжина М.Н. У истоков персианы в русской музыке: еще раз о персидском хоре из «Руслана и Людмилы» // Идеи и идеалы. 2017. № 4. С. 113–124.
- Ковбас М.С. Узбекские варианты восточной мелодии «Персидского хора» М.И. Глинки // Проблемы музыкальной науки Узбекистана: сб. ст. Ташкент: Фан, 1973. С. 196–210.
- Марр Н.Я. Предисловие // Гумреци. Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока. Л., 1927. 46 с.
- Рыжкова Н.А. Музыка Глинки в жизни русского общества XIX века // Новопасский сборник: материалы всерос. конф. «М.И. Глинка. Личность, музыка, история». Смоленск: Смолен. город. тип., 2005. Вып. 1. С. 174–184.

REFERENCES

- Asaf'ev, B.V. (1952), *Izbrannyye trudy: v 5 t.* [Selected works: in 5 vols.], Vol. 1, Izd-vo AN SSSR, Moscow, 400 p. (in Russ.)
- Begidzhanov, A.G. (1953), *Dmitrii Arakishvili* [Dmitry Arakishvili], Muzyka, Moscow, 176 p. (in Russ.)
- Drozhzhina, M.N. (2017), "At the Origins of Persiana in Russian music: once again about the Persian Choir from «*Ruslan and Lyudmila*», *Idei i idealy* [Ideas and ideals], no. 4, pp. 113–124. (in Russ.)
- Glinka, M.I. (1988), *Zapiski* [Notes], in A.S. Rozanov, *Muzyka*, Moscow, 217 p. (in Russ.)
- Kovbas, M.S. (1973), "Uzbek versions of the oriental melody of the «*Persian Choir*» by M.I. Glinka", *Problemy muzykal'noi nauki Uzbekistana* [Problems of musical science in Uzbekistan], Fan, Tashkent, pp. 196–210. (in Russ.)
- Marr, N.Ya. (1927), "Preface", *Gumretsi. Nikolai Fadeevich Tigranov i muzyka Vostoka* [Gyumri. Nikolai Faddeevich Tigranov and the music of the East], Leningrad, 46 p. (in Russ.)
- Ryzhkova, N.A. (2005), "Glinka's music in the life of Russian society of the XIX century", *Novospasskii sbornik* [Novospassky collection], Issue 1, Smolenskaya gorodskaya tipografiya, Smolensk, pp. 174–184. (in Russ.)
- Vinogradov, V.S. (1948), "From Chisinau impressions", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 7, pp. 55–58. (in Russ.)

Сведения об авторах

Рахимова Дильбар Абдурахмановна, кандидат искусствоведения, доцент Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

Гущина Елена Александровна, кандидат философских наук, проректор по учебно-воспитательной работе Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

E-mail: gushchina@bk.ru

Орлова Татьяна Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

E-mail: orloav.tanya@yandex.ru

Гаврилова Аслан Вера Сергеевна, кандидат искусствоведения, профессор Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова

E-mail: vsg-vsg@rambler.ru

Authors Information

Dilbar A. Rakhimova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory

Elena A. Gushchina, Cand. Sc. (Philosophy), Vice-rector for Educational Work at the P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory

E-mail: gushchina@bk.ru

Tatyana S. Orlova, Cand. Sc. (Pedagogical Sciences), Docent at the P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory

E-mail: orloav.tanya@yandex.ru

Vera S. Gavrilova Aslan, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory

E-mail: vsg-vsg@rambler.ru

Поступила в редакцию 17.10.2023

После доработки 07.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 17.10.2023

Revised 07.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

«ЗВУК И СИМВОЛ».

О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВИКТОРА ЦУКЕРКАНДЛЯ

А.С. Молчанов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье осмысливаются основные теоретические положения первого тома монографии австрийского музыковеда Виктора Цукеркандля «Звук и символ» (1956). Обращение к данному изданию продиктовано тем, что, во-первых, Цукеркандль поднимает глобальные теоретические вопросы организации музыки, обращаясь к таким категориям, как пространство и время, проблема музыкального движения, особенностям восприятия музыки; а во-вторых, тем, что несмотря на уже достаточную временную дистанцию, теоретические положения трудов Цукеркандля остаются малоизученными. В ходе анализа основных четырех частей монографии, посвященных соответственно музыкальному звуку, проблемам движения, времени и пространства, автор статьи акцентирует внимание на формировании в теоретических воззрениях Цукеркандля особого взгляда на музыку как на форму познания мира, где музыкальные переживания даются в наиболее доступном виде и освещают ту сторону явлений, которая с позиции современного человека предстает обычно скрытой. При этом определяющими для ученого оказываются три источника: теория Г. Шенкера, гештальтпсихология и немецкая феноменология, через которые он выходит в смежные области знания, в психологический и культурно-философский контекст проблематики, размышляя о законах слышания и постижения музыки в соответствии с природой самого человека. Ограничивающим фактором концепции Цукеркандля выступает ориентация исключительно на тональную музыку, не затрагивающую целый спектр композиционных новаций второй половины XX в., что также относится к избранному аналитическому материалу исследования. С точки зрения исторического контекста эта монография стоит вровень с другими значимыми работами середины прошлого столетия такими, как «Эмоции и смысл в музыке», «Музыка. Искусство и идеи» Леонардо Б. Мейера, разрабатывавшего теорию гештальта и прагматиков, а также трудов культурологического типа, как «Древо музыки» Г. Орлова.

Ключевые слова: Виктор Цукеркандль, музыкальное движение, музыкальное пространство и время, музыкальный звук, музыкальная феноменология, гештальтпсихология, теория Г. Шенкера

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Молчанов А.С. «Звук и символ». О теоретической концепции Виктора Цукеркандля // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 57–66. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-57-66.

"SOUND AND SYMBOL". ABOUT THE THEORETICAL CONCEPT OF VICTOR ZUCKERKANDL

A.S. Molchanov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article comprehend the main theoretical theses of the first volume of the monograph of the Austrian musicologist Victor Zuckerkandl "Sound and Symbol" (1956). The relevance of the appeal to this publication is

dictated by two factors. Firstly, Zuckerkandl raises global theoretical issues of music organization in his work, referring to such categories as space and time, the problem of musical motion, and the peculiarities of music perception. Secondly, despite the already sufficient time distance, the theoretical conception of Zuckerkandl's works remain little known. During the analysis of the main 4 parts of the monograph, which are devoted respectively to musical sound, problems of motion, time and space, the author of the article focuses on the formation in Zuckerkandl's theoretical views of a special Look of music as a form of cognition of the world, where musical experiences are given in the most accessible form and show the side of phenomena that from the position of the modern man usually appears hidden. At the same time, three sources turn out to be decisive for the scientist: the theory of G. Schenker, gestalt psychology and German phenomenology, through which he enters into related fields of knowledge, into a psychological and cultural-philosophical context, speaking about the laws of hearing and comprehending music in accordance with the nature of man himself. The limiting factor of the Zuckerkandl concept is its focus exclusively on tonal music, without affecting the whole range of compositional innovations of the second half of the twentieth century. This also applies to the selected analytical material of the study. From the point of view of the historical context, this monograph stands on a par with other significant works of the middle of the last century, such as "Emotions and meaning in music", "Music. Art and Ideas" by Leonardo B. Meyer, who developed the theory of Gestalt and pragmatists, as well as works of a cultural type, such as the "Tree of Music" by G. Orlov.

Keywords: Victor Zuckerkandl, musical movement, musical space and time, musical sound, musical phenomenology, gestalt psychology, theory of G. Schenker

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Molchanov, A.S. (2024), "«Sound and symbol». About the theoretical concept of Victor Zuckerkandl", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 57–66. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-57-66.

В статье речь пойдет о теоретической работе «Звук и символ», вышедшей в середине XX столетия из-под пера очень интересного и самобытного австрийского музыковеда Виктора Цукеркандля (1896–1965). Его деятельность была в свое время достаточно активной и разносторонней, однако труды исследователя в силу разных обстоятельств оказались на несколько десятилетий выпавшими из магистральной линии развития музыкальной науки XX в., пока в 1990-е гг. заново не были открыты в западном музыкознании¹. Что же касается отечественной музыкальной науки, да, пожалуй, и всего постсоветского пространства, то по-прежнему имя Виктора Цукеркандля и теоретические положения его трудов остаются малоизвестными и, по существу, неосмысленными².

Сложившаяся по отношению к ученому ситуация кажется во многом несправедливой, тем более что австрийский исследователь был одним из тех, кто еще на относительно отдаленном этапе формирования музыкальной науки и смежных с ней областей знания поднимал такие глобальные теоретические вопросы,

как природа музыкальной организации, музыкальное пространство и время, музыкальная повторность, особенности восприятия и др., затрагивая при этом разные сферы духовного опыта человека.

Возможно, образовавшаяся полоса неизвестности во многом стала отголоском не столь простой судьбы исследователя, пережившего период долгой эмиграции в Северную Америку во время Второй мировой войны. Его продолжительная работа вдали от Европейского континента, и факт того, что многие из научных работ он написал уже под занавес профессиональной карьеры, не успев опубликовать некоторые из них, также сыграли здесь свою роль.

Очевидно, были причины и более глобального характера, отражавшие общие тенденции развития музыкального искусства XX в. Так, осмысливая творчество композиторов данного периода, известный российский музыковед Левон Акопян выделяет целую группу имен, относящихся к «маргиналам» (или «аутсайдерам») – творцам, оказавшимся в силу разных причин в стороне от основных линий

развития истории музыки³. В частности, он отмечает, что «в условиях сложившегося в искусстве XX в. беспрецедентного плюрализма направлений и национальных школ шансы художника и его творческого наследия оказаться, так сказать, на обочине “большой” (или, пользуясь популярным ныне термином, “мейнстримной”) истории музыки резко возросли по сравнению с любой из предыдущих эпох» (Акопян Л., 2019, с. 4). Однако процесс такого аутсайдерства (имевший вполне логичные основания), очевидно, коснулся и музыковедческой деятельности, которая в силу своей направленности хоть и всегда являлась более специфичной и как бы ограниченной внешними рамками канонов музыкальной науки, тем не менее, как оказалось, тоже имела свой «мейнстрим» и периферию.

Хорошо известные научные концепции, которые, как правило, отражались и в учебной, и в научной литературе, а также часто формировали целую плеяду последователей, претендуя выйти на уровень научной школы, в XX столетии активно дополнялись новыми интересными теоретическими работами, значимость которых может быть была не менее ценна, тем не менее некоторые из них не находили выхода к заинтересованному читателю, а иногда (как это случилось с Цукеркандлем) и вовсе пропадали с информационного пространства на целые десятилетия. Происходило это (опять же) в силу совокупности объективных и субъективных причин в беспокойном, революционном по духу XX столетии. Но обратимся к трудам Цукеркандля.

С позиции сегодняшнего дня, конечно, многие моменты его работ могут показаться где-то спекулятивными, где-то жестко ограниченными определенной принадлежностью к тональной стилистике. Ведь и музыкальное искусство, и музыкальная наука сделали за 70 лет гигант-

ский шаг вперед. Однако, что касается каких-то существенных положений, относящихся к общим научным категориям, то здесь, как нам кажется, кроется много интересного, что можно подчерпнуть из работ австрийского автора. Отчасти это подтверждает цитируемость его трудов в современных западных исследованиях (А. Окейфорд, Э.Х. Маргулис и др.).

Одна из ключевых работ Цукеркандля, где он ставит проблему сущности музыки как таковой, называется «Звук и символ» (1956). В первом томе, который имеет подзаголовок «Музыка и внешний мир», акцентируются ключевые понятия музыки и связанные с ней категории ритма, движения, пространства и времени. Во втором томе «Человек-музыкант», изданном уже после смерти Цукеркандля⁴ (недоступном в настоящее время российскому читателю), как следует из обзора Даниэля Брауна, ученый выходит за границы чисто музыкального, затрагивая вопросы философского знания, музыкальных способностей и музыкального слуха, творческого процесса композитора (см.: (Brown D., 1974)).

В настоящем обращении к теме будут представлены основные теоретические положения первого тома издания, заложившие фундамент в построении теоретической конструкции целого, с тем чтобы в дальнейшем дать более детальное описание отдельных частных моментов. Цель статьи – представить основные теоретические положения книги «Звук и символ» и дать аналитическую оценку подходам автора монографии с позиции исторического контекста и современного состояния развития музыкальной науки.

Главной задачей Цукеркандля в представленной монографии является стремление обрисовать то, что можно назвать музыкальной картиной внешнего мира, как самой по себе, так и с точки зрения возможного вклада в дискуссию, в кон-

тексте которой обсуждается концепция реальности. В первой части книги ученый исследует природу музыкального звука. Он отделяет характеристики тона как физического явления и тона как элемента музыкального контекста, где тот, собственно, и обретает *динамическое качество*, становится проводником смысла. Динамическое качество тона рассматривается исключительно в тональной системе и определяется его положением относительно тоники. Цукеркандль говорит о трех компонентах музыкального тона: физическом, психическом и динамическом. По его логике физический (акустический) процесс запускает динамическое явление; последнее отражается в психическом процессе. А ухо является органом, способным воспринимать динамическую составляющую внешних событий.

Далее ученый переходит к вопросу о том, как раскрывается это качество тона. Акустическое событие и его музыкальное значение, по мнению Цукеркандля, ни в коем случае не являются двумя независимыми феноменами, существующими отдельно друг от друга. Например, конкретное состояние напряжения, которое возникает в тоне II ступени по отношению к I, не существует вне тона. То, что звуки означают музыкально, полностью едино с ними, может быть представлено только через них, существует только в них.

Эта разница становится особенно заметна в сравнении со словесным языком, поскольку язык всегда имеет перед собой законченный мир вещей, которому соответствуют слова (знаки), указывающие на то, что они означают. Но с музыкальными тонами дело обстоит по-другому. Цукеркандль отмечает: «Тона... полностью впитали в себя свое значение и передают его слушателю непосредственно в звучании. Нематериальное "нахождение" значения в тоне – это не просто "означаемое"; это полное, реальное присутствие. Сила,

придающая смысл, заключена в тоне, как жизнь в лице; мы видим ее, но не можем прикоснуться к ней; нефизическая, она все же едина с физическим обликом и может проявляться только через материальную среду, которую, тем не менее, бесконечно превосходит. Когда смысл передается в музыкальном тоне, от его физического носителя неосознанно исходит нефизическая сила» (Zuckerkanndl V., 1956, pp. 68–69).

Подобный вид «бытия внутри» Цукеркандль находит в религиозном символе, который, по его мнению, является представлением сверхматериальной силы в материальной форме. «Как бы ни была велика разница между музыкальным тоном и религиозным символом, – отмечает Цукеркандль, – в одном существенном пункте они похожи: и в том, и в другом сила, выходящая за пределы материала, немедленно проявляется в материальной данности. Таким образом, в этом совершенно особом смысле мы можем говорить о музыкальных тонах как о динамических символах. Мы слышим в них силы, когда верующий видит божественный лик в символе» (Zuckerkanndl V., 1956, p. 69).

В оставшейся части исследования ставится задача прояснить, как три фундаментальных столпа картины внешнего мира, концепции движения, времени и пространства, проявляются в свете музыкального опыта.

В части «Движение» данное понятие исследуется применительно к музыкальному контексту, который, согласно задействованному опыту, является контекстом движения. Однако Цукеркандль (действуя методом от противного) ставит под сомнение постулат, что *музыка есть движение*, говоря о метафоричности понимания данного явления, основанного на некотором общем впечатлении о движении, передаваемым мелодиями.

Последовательно рассматривая кинетическое содержание трех элементарных явлений музыки: мелодического интервала, гаммы и гармонической каденции, Цукеркандль приходит к различию понимания движения в тональном пространстве и в динамическом поле. По отношению к тональному пространству движение предстает в более простом виде, когда перемещение звуков слева направо – «вверх», представляет собой постоянное повышение высоты (частота звука увеличивается), а справа налево – «вниз» ее понижение (частота звука уменьшается). По отношению же к динамическому полю это движение не строго линейно, а представляет кривую, или волну, являющуюся результатом действия сил тонального тяготения, т.е. оно волнообразное (вверх-вниз) в динамическом поле. Таким образом, понятие движения преобразуется.

Второй вопрос касается проблемы непрерывности, ведь отдельные тона сами по себе находятся в состоянии покоя. Эта проблема решается привлечением данных гештальтпсихологии, в частности работ Макса Вертгеймера⁵, где обосновывается так называемый **Фи-феномен** – ощущение движения, возникающее при последовательном включении стационарных источников света, которое может меняться в зависимости от интервалов экспозиции световых сигналов⁶.

Цукеркандль считает, что своими работами Вертгеймер раскрыл суть чистого динамизма, что каждое видение движения, по сути, представляет восприятие чисто динамических явлений, которые выходят за пределы уровня вещей и мест, и, соответственно, исследования увиденного движения и услышанного движения совпадают в их конечном результате. Единственная разница заключается в том, что в движении вещей ядро чистого динамизма хорошо скрыто и должно было быть искусственно выделено, тогда как

в тональном движении едва ли воспринимается что-либо, кроме чисто динамического.

В итоге, это приводит к смене исходной позиции. «Вместо того, чтобы с сомнением спрашивать, имеем ли мы право говорить о движении в музыке... теперь мы говорим, что именно потому, что в музыке нет вещей и мест, именно потому, что музыка освободила себя от всякой связи с вещами и местами, переходящее “между” ядро движения может проявляться в абсолютной чистоте и непосредственности. Именно потому, что слушание музыки – это восприятие чисто динамических явлений, суть процесса движения может быть элементарно воспринята в музыке, и прежде всего в музыке. Слышать музыку – значит слышать именно и только суть движения» (Zuckerlandl V., 1956, pp. 138–139)⁷.

В следующем разделе исследованию подвергается категория времени, которая выступает необходимым фактором в организации движения. Поиск в этом направлении начинается с рассуждения о ритме. По мнению исследователя, соотношение ритма с метром представляет не просто чередование акцентов и расставление сильных и слабых долей, а более емкую иерархическую систему циклов (пульсаций), которые складываются в форму метрической волны, где между соотношением долей, собственно, и проявляет себя время.

«С каждым тактом мы проходим через последовательность фаз, характерных для волнового движения: оседание с гребня волны, разворот движения в волновом желобе, подъем к новому гребню, достижение вершины, которая сразу же превращается в новое оседание – началась новая волна» (Zuckerlandl V., 1956, p. 168). Ритм при таком понимании метра возникает из различных положений тонов на волне. Тон попадает на определенную

фазу волны и занимает какую-то ее часть (промежуток времени). А по мере того, как тоны падают на отдельные участки волны, различно направленные кинетические импульсы отдельных фаз последовательно передаются тонам. Далее происходит процесс суммирования таких волн (микроциклов), которые постепенно складываются в более крупные образования и ведут к интенсификации, усилению производимого эффекта. В итоге, временной поток предстает в виде многослойной структуры «сверхкоординатных» и «субкоординатных» волн, где волна одного слоя является, в свою очередь, фазой следующего более высокого слоя, и, наоборот, фаза является, в свою очередь, волной для более низкого слоя.

Следовательно, меняется понимание самого времени, оно становится активным, ощущается как событие, как волна, добавляя качество интенсификации в более высоких слоях организации, тем самым питая ритмическую жизнь музыки. В результате автор работы приходит к новому для себя пониманию музыки относительно времени. Он пишет: «Музыка – это временное искусство не в том бесплодном и пустом смысле, что ее тона сменяют друг друга "во времени"; это временное искусство в том конкретном смысле, что оно использует поток времени как силу для достижения своих целей» (Zuckermandl V., 1956, p. 181).

Еще одной категорией, исследуемой в книге Цукеркандля, является пространство. Ученый отстаивает идею пространственного фактора в музыке, но акцентирует в нем особенные черты в сравнении со зрительным восприятием. Музыкальное восприятие пространства отличается от восприятия пространства глазом; но это не означает, что музыка существует, в какой-то собственной, изолированной сфере, отрезанная от всего остального. По логике Цукеркандля, для человека, слу-

шающего музыку, эти категории не являются диаметрально противоположными принципами бытия или порядка. Человек в процессе восприятия музыки распознает и то, что разделяет время и пространство, и то, что их объединяет, более того, на основе своего опыта он признает соединяющее, а не разделяющее как существенное. События, происходящие в одновременности, и события, происходящие в последовательности, взаимопроникают друг в друга, их трудно разделить.

В результате размышлений о категориях пространства, времени и движения Цукеркандль приходит к мысли о музыке как особой форме познания мира, где музыкальные переживания освещают ту сторону явлений, которая с позиции современного человека предстает обычно скрытой. «Уникальное значение [музыки] для нашего мышления, для нашего понимания мира заключается не в том, что она приводит нас к (недоступным иными путями) озарениям. Но то, что в других местах может стать доступным только путем кропотливых размышлений, да и то лишь неуверенно и ненадежно – так что оно всегда остается открытым для сомнений, возражений и отторжений, – музыка дает нам явно. В музыке то, что скрывается в других явлениях, становится феноменом; в музыке то, что является самым сокровенным для мира, обращено вовне» (Zuckermandl V., 1956, p. 348). Так через музыку, через взаимодействие и восприятие тонов возникают два одинаково реальных, взаимопроникающих способа существования одного мира, который сталкивается с нашими чувствами.

Таким образом, Цукеркандль дает основания для очень интересной, оригинальной, безусловно, не лишенной спорных моментов концепции, в которой демонстрирует свой взгляд на природу музыкального искусства, формируемых ею отношений звуков сквозь призму ба-

зовых понятий человеческого мышления (отражаемых в музыкальном опыте).

Отдельные теоретические положения образуют корреляции с некоторыми музыкальными теориями, освоенными в первой половине XX столетия и получившими развитие в дальнейшем (это и теория функциональности в музыке, тонпсихология Э. Курта, теория метротектонизма Г. Конюса, и более широко музыкальная психология в целом). Но определяющими для Цукеркандля оказываются три источника: теория Г. Шенкера, гештальтпсихология и немецкая феноменология.

От Шенкера, с которым Цукеркандль был лично знаком (брал у него уроки во время учебы в Венском университете и одно время даже состоял в личной переписке), он воспринял тягу к широкому философско-эстетическому осмыслению явлений музыки, что также повлияло на его музыкальный вкус и избранный для анализа материал. В работе «Звук и символ» в этом ключе наиболее близкой оказалась идея тонального движения и его организации в форме. На это указывает сам Цукеркандль⁸.

Гештальтпсихология также стала для австрийского исследователя одной из базовых парадигм, подчеркивающих целостность музыкального восприятия, не сводимого к отдельным статичным тонам (что особенно заметно во 2-й части книги). Феноменологический аспект, очевидно, вырос у Цукеркандля из психологического как непосредственное описание опыта, который приходит к целостному потоку переживаний и их логической основе. В первом томе книги «Звук и символ» этот ракурс является скорее дополнительным, тем не менее, он зримо отражается в тех местах, где автор, например, отходит от чисто имманентных музыкальных задач и обращается к смежным областям, в частности, к восприятию

цвета, задействуя такие его параметры, как интенциональность, энергетический уровень, динамический характер.

Соединение указанных теоретических установок в рамках одного исследования помогло Цукеркандлю выйти на новый уровень обобщений в реализации своей магистральной задачи – описанию музыкальной концепции мира и человека-музыканта в нем. Ведь в приоритете, как отмечают исследователи, Цукеркандль «рассматривал музыку как одну из составляющих мистической стороны существования человека» и пытался объяснить ее присутствие во всех культурах как универсальное явление (Корбен А., 2009, с. 89). Г. Орлов пишет: «Цукеркандль [*про*] стирает контекст далеко за границы культуры вообще... он рассуждает о музыке на уровне, где, как он утверждает, она отражает надкультурные сущности. Согласно его воззрениям, музыкой управляют законы, присущие человеческой природе как таковой, – законы слышания и постижения, коренящиеся в условиях самого существования человека» (1992, с. 15–16).

В то же время, несмотря на глобальность поставленных задач, система, выстраиваемая Цукеркандлем, имеет свои ограничения. Она относится прежде всего к тональной, метрически организованной музыке, не затрагивая целый спектр композиционных новаций, которые были осмыслены к моменту написания работы, а также стартовали в виде второй волны авангарда в 1950-е гг. Сюда, например, относится сериализм, алеаторика, сонористика. Но невзирая на некоторые ограничения, диктуемые временной дистанцией по отношению к современному состоянию, эта работа может быть полезна как с точки зрения ее исторического значения, так и с позиции выстраивания дискурсивной практики по целому ряду вопросов теоретического, эстетического, психологического, культурологического

взглядов на музыку. Ведь для Цукеркандля музыка – «это не проблема, подлежащая исследованию, а инструмент изучения, который может быть применен к различным гуманистическим проблемам... То, что задумал Цукеркандль, – это не что иное, как демонстрация того, что наша картина человека и его мира искажается, если музыке не отводится в ней наивысшего значения» (Brown D., 1974, pp. 790, 792).

По типу изложения и взаимодействия с другими областями знания, а также с позиции общего исторического контекста данная книга стоит вровень с другими значимыми работами этого периода, среди которых, например, можно назвать «Эмоции и смысл в музыке» (1956), «Музыка. Искусство и идеи» (1967) Леонардо Б. Мейера, разрабатывавшего теорию гештальта, и прагматиков Ч. Пирса и Дж. Дьюи, что заложило основы в фор-

мировании будущих когнитивно-психологических исследований. И, конечно, работы Цукеркандля в определенной степени подготовили появление таких исследований культурологического типа, как «Древо музыки» Г. Орлова.

Представленные у австрийского автора различные теоретические положения впоследствии были оценены исследователями более молодого поколения, увидевшими в его работах возможность раскрытия глубинных слоев музыкального континуума через описание простого соотношения звуков, их ритмической организации в связи с фундаментальными характеристиками пространства и времени.

Книга «Звук и символ» только часть объемного наследия Цукеркандля. Его теоретические подходы, безусловно, требуют более детального изучения и могут быть востребованы в современной музыкальной науке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О деятельности Виктора Цукеркандля известно немного. Он родился в Вене, в семье интеллигентов еврейского происхождения. Его отец был врачом и профессором Венского университета. Музыкальные способности Виктора Цукеркандля проявились рано, и он стал брать уроки игры на фортепиано у Ричарда Роберта, а с 1914 г. стал студентом Венского университета, где изучал историю искусств и музыкально-теоретические дисциплины. В дальнейшей профессиональной жизни Цукеркандля смешивается музыкально-исполнительская, критическая и научно-исследовательская деятельность. В 1920-х и начале 1930-х гг. он был дирижером в оперном театре и концертном зале в Бармене и других городах Германии и Австрии, музыкальным, литературным и художественным критиком в Берлинском издании «Ullstein Blätter», а затем некоторое время преподавал в Венской академии музыки и искусства. В 1927 г. под руководством Гвидо Адлера защитил докторскую диссертацию по теме «Принципы и методы инструментовки в произведениях Моцарта».

В период Второй мировой войны Цукеркандля эмигрировал в США, где продолжил свою преподавательскую деятельность как теоретик и более широко как ученый гуманитарного профиля в колледжах Бостона и Нью-Йорка.

В 1948 г. он поселился в Мэриленде, где на протяжении 16 лет вплоть до своей отставки преподавал в колледже Святого Иоанна в Аннаполисе. В этот период Цукеркандля написал ключевые теоретические работы «Звук и символ» (1956) и «Чувство музыки» (1959). Их появление было стимулировано получением трехлетней стипендии от фонда Боллингена. В 1964 г. Цукеркандля вернулся в Европу, обосновался в Асконе и читал лекции в Институте К.Г. Юнга в Цюрихе. Умер в Швейцарии в 1965 г.

² В качестве исключения можно, пожалуй, назвать музыковеда Генриха Орлова, который в силу обстоятельств судьбы, оказался в конце 1970-х гг. на Западе и смог существенно обогатить контекст своих научных работ материалом трудов крупнейших западных ученых, в том числе и Виктора Цукеркандля, обращение к текстам которого мы неоднократно встречаем на страницах главной книги Орлова «Древо музыки».

³ Л. Акопян подчеркивает, что в данном случае слово «аутсайдер», как и «маргинал» употребляются в нейтральном модусе, «без отрицательных и пренебрежительных коннотаций, исходя из этимологии: *outsider* – чужой, тот, кто находится вне, снаружи, за пределами (в данном случае – вне течения “большой” музыкальной жизни с ее устойчивыми структурами)... “маргинал” – тот, кто

находится “на полях” (*en marge*) музыкального “мейнстрима”» (Акопян Л., 2019, с. 5).

⁴ Zukerkandl V. *Sound and Symbol*, Volume 2: *Man the Musician* (Bollingen Series, 59). Princeton University Press, 1973. 370 p.

⁵ В некоторых изданиях фамилия ученого транскрибируется как Вертгеймер (нем. Max Wertheimer) (см.: (Вертхеймер М. *Experimentelle Studien über das Sehen von wegung* [Экспериментальные исследования восприятия движения], 1912)).

⁶ Д.П. Шульц и С.Э. Шульц приводят данные по эксперименту Вертхеймера: «Если световой луч пропусклся сначала через одну прорезь, а потом через другую через относительно длительный интервал времени (более 200 миллисекунд), наблюдатели видели последовательное появление света сначала в одной, а затем в другой прорези. Если

временной интервал сокращался, то наблюдателям казалось, что обе прорези освещены постоянно. При длительности интервала порядка 60 миллисекунд, создавалось впечатление, что линия света непрерывно перемещается от одной прорези к другой и обратно» (Шульц Д., 2002, с. 295).

⁷ Далее он констатирует, что движение тонов есть «самая чистая, самая первичная форма движения, которую мы знаем» (Zukerkandl V., 1956, p. 145).

⁸ «В то время как Ханслик связал концепцию движения с поверхностной и строгой концепцией формы, мы находим гораздо более плодотворное соединение двух идей, формы и движения, в работах величайшего музыкального теоретика нашего времени Генриха Шенкера, который понимал музыкальное произведение искусства как сложный кинетический организм» (Zukerkandl V., 1956, p. 78).

ЛИТЕРАТУРА

Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. 320 с.

Корбен А. Световой человек в иранском суфизме / пер. с фр. Ю. Стефанова; предисл. Я. Эшотс. М.: Фонд исследований исламской культуры, Волшебная Гора, Дизайн. Информация. Картография, 2009. 237 с.

Орлов Г.А. Древо музыки. Вашингтон; СПб.: Н.А. Frager & Co; Сов. композитор, 1992. 409 с.

Шульц Д.П., Шульц С.Э. История современной психологии / пер. с англ. А.В. Говорунов, В.И. Кузин, Л.Л. Царук; под ред. А.Д. Наследова. СПб.: Евразия, 2002. 532 с.

Brown D. *Man the Musician; Sound and Symbol*, vol II, by Victor Zukerkandl (Book Review) // *Notes-Quarterly Journal of the Music Library Association*. 1974. Vol. 30, No. 4. Pp. 790–792.

Zukerkandl V. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Translated by Willard R. Trask. New York: Princeton Univ. Press, 1956. 402 p.

REFERENCES

Akopyan, L.O. (2019), *Velikie autsaidery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhard, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake* [The great outsiders of twentieth century music: Edgar Varese, Roberto Gerhard, Giacinto Schelsi, Jean Barrack], Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniya, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Brown, D. (1974), “«Man the Musician; Sound and Symbol», vol II, by Victor Zukerkandl”, *Notes-Quarterly Journal of the Music Library Association*, Vol. 30, no. 4, pp. 790–792. (in Eng.)

Korben, A. (2009), *Svetovoi chelovek v iranskom sufizme* [The light man in Iranian Sufism], trans. by Yu. Stefanov, preface by Ya. Eshots, Fond issledovaniy islamskoi kul'tury, Volshebnaya Gora, Dizain. Informatsiya. Kartografiya, Moscow, 237 p. (in Russ.)

Orlov, G.A. (1992), *Drevo muzyki* [The tree of music], N.A. Frager & Co; Sovetskii kompozitor, Washington, Saint Petersburg, 409 p. (in Russ.)

Shul'ts, D.P., Shul'ts, S.E. (2002), *Istoriya sovremennoi psikhologii* [The history of modern psychology], trans. by A.V. Govorunov, V.I. Kuzin, L.L. Tsaruk, in A.D. Nasledova (ed.), *Evraziya*, Saint Petersburg, 532 p. (in Russ.)

Zukerkandl, V. (1956), *Sound and Symbol: Music and the External World*, trans. by Willard R. Trask, Princeton Univ. Press, New York, 402 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: mas-composer@mail.ru

Author Information

Andrey S. Molchanov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: mas-composer@mail.ru

Поступила в редакцию 23.01.2024

После доработки 07.05.2024

Принята к публикации 15.05.2024

Received 23.01.2024

Revised 07.05.2024

Accepted for publication 15.05.2024

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ И АРХЕТИПИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ В МУЗЫКОЗНАНИИ: СООТНОШЕНИЕ И ИНТЕГРАЦИЯ

Н.П. Коляденко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются методы «психомузыкознания», реализующие герменевтически-интерпретативную стратегию понимания музыкальных смыслов, – синестетический и архетипический. Поставлена цель – рассмотреть их соотношение и выявить элементы интеграции в процессе интерпретации музыкальных текстов. Отмечается связь синестезий и архетипов с глубинным невербальным дологическим мышлением и с эйдосами как первичными принципами в платоновской традиции. Подчеркивается различие в специфике предмета каждого из методов. Направленность межчувственного ассоциирования в синестетическом подходе на фактурно-фонический уровень текста создает фиксирование интрамузыкальной семантики. Близость же архетипического метода к теории музыкального содержания выявляет экстрамузыкальную семантику музыкальных образов. Вместе с тем в статье прослеживаются некоторые пути интеграции двух методов в процессе музыкального анализа. Показано, что в синестетической интерпретации музыкальных текстов, реализующей герменевтические принципы Г. Гадамера (составление проективной синестетической модели творчества композитора, процедуры межчувственной фиксации музыкального звучания в произведениях К. Дебюсси, И. Стравинского, О. Мессиаана), присутствует архетипическая составляющая. Продемонстрированы описанные в музыковедческих работах многообразные способы участия межчувственных ассоциаций в применении архетипического метода: установление архетипических метасюжетов, анализ семантики ситуационных, коммуникативных, природных архетипов. В качестве наиболее показательных примеров приводится фиксация глубинных межмодальных координат музыкально-языковых средств воплощения архетипических образов – ладовых и фактурных архетипов. Сделан вывод, что интеграция двух герменевтически-интерпретативных методов обозначает возможные векторы дальнейшего развития музыкальной науки.

Ключевые слова: герменевтически-интерпретативное направление, синестетический, архетипический методы, интеграция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко Н.П. Синестетический и архетипический методы в музыкознании: соотношение и интеграция // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 67–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-67-76.

SYNESTHETIC AND ARCHETYPAL METHODS IN MUSICOLOGY: CORRELATION AND INTEGRATION

N.P. Kolyadenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses the methods of “psychomusicology” that implement a hermeneutical-interpretative strategy for understanding musical meanings, synesthetic and archetypal. The aim is to consider their relationship and identify the elements of integration in the process of interpreting musical texts. The connection of synesthesia and archetypes with deep nonverbal logical thinking and with eidōs as primary principles in the Platonic tradition

is noted. The difference in the specifics of the subject of each method is emphasized. The orientation of intersensual association in the synesthetic approach to the textural-phonetic level of the text creates the fixation of intramusical semantics. The proximity of the archetypal method to the theory of musical content reveals the extra-musical semantics of musical images. At the same time, the article traces some ways of integrating the two methods in the process of musical analysis. It is shown that there is an archetypal component in the synesthetic interpretation of musical texts, which implements the hermeneutic principles of G. Gadamer (compilation of a projective synesthetic model of the composer's work, procedures for the intersensible fixation of musical sound in the works of K. Debussy, I. Stravinsky, O. Messiaen). The diverse ways described in musicological works of the participation of intersensual associations in the application of the archetypal method are demonstrated: the establishment of archetypal meta-plots, the analysis of the semantics of situational, communicative, natural archetypes. As the most illustrative examples, the fixation of deep intermodality coordinates of musical and linguistic means of embodying archetypal images – fret and textured archetypes is given. It is concluded that the integration of two hermeneutical-interpretative methods indicates possible vectors for the further development of musical science.

Keywords: hermeneutical-interpretative direction, synesthetic, archetypal methods, integration

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kolyadenko, N.P. (2024), "Synesthetic and archetypal methods in musicology: correlation and integration", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 67–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-67-76.

На современном этапе развития музыкознания расширяется спектр поиска все более эффективных способов изучения музыкальных феноменов. Неустойчивый, вероятностный музыкальный смысл, с трудом поддающийся вербальной фиксации, в аналитической научной стратегии приобретает, посредством структурно-семантических и когнитивистских подходов, относительно строгие очертания. Для другой же исследовательской стратегии – *герменевтической* – приоритетной задачей является не однозначность суждений в соответствии с критериями точных наук, а обнаружение глубинных интенций, «питающих» собой музыкальный смысл.

Герменевтический тип исследовательской рефлексии, в соответствии со спецификой лежащей в его основе науки о понимании текстов, иначе именуется *интерпретативным*. Он объединяет понимание-толкование как раскрытие потаенных сторон смысла в разных исследовательских подходах. В музыковедении на смену возникшей в начале XX в. герменевтике аффекта, практикующей разъяснение музыкального языка с помощью поэтических ассоциаций (Г. Кречмар, А. Шеринг), приходят методы «психомузыкознания» (В. Медушевский). Герменевтическая проблематика реализуется

в таких подходах, как психосемантический, психолингвистический, психобиографический. Среди них своеобразное решение проблемы понимания музыкального смысла содержится в двух психологических методах – *синестетическом* и *архетипическом*.

Музыкальная синестетика как метод раскрытия межчувственных связей аудиального звучания с другими модальностями восприятия (визуальной и тактильно-кинестетической) постепенно приобретает вес в музыкознании. Несколько менее востребован метод, основанный на привлечении к музыкальному анализу первичных образов-архетипов, хотя в последнее время заметна и его актуализация. Поскольку указанные методы раскрывают своеобразные познавательные грани музыкальных образов, выполняя, в то же время, задачу обнаружения скрытых смыслов, считаем целесообразным поставить в статье цель – рассмотреть их соотношение и выявить элементы интеграции в процессе интерпретации музыкальных текстов.

При обращении к истокам обозначенных методов определяется общая сфера их происхождения – раннее *дологическое мышление*. Дологическое или пралогическое мышление, в отличие от логико-понятийного, как правило, характеризуется

целостностью, первичной нерасчлененностью, синкретичностью. В формах «внутренней речи» оно сохраняется и на более поздних стадиях развития культуры. *Синестезия* как своеобразное пересечение модальностей восприятия мира, «слиянность образов, апеллирующая к самым разнообразным чувствам» (Эйзенштейн С., 1968, с. 310), в современных исследованиях трактуется как сложный эволюционный феномен символизации и метафоризации, а не возвращение к примитивной матрице первоначальной недифференцированности ощущений. Тем не менее, синкретические истоки межмодальных скрещиваний общепризнаны. В музыкальной синестетике они подтверждаются близостью музыкального мышления к невербальной внутренней речи и целостностью, полимодальностью энергетики, создающей внутреннюю синестезийность музыкального звучания.

Еще более органично связаны с дологическим мышлением первичные паттерны бессознательного опыта человека, названные К. Юнгом *архетипами*. Обнаруживаемые в личном и коллективном бессознательном «априорные формы человеческой психики» являются носителями глубинного архаического подсознательно-интуитивного мышления. Как непроявленные символические матрицы, архетипы становятся в художественном творчестве и, в том числе, в музыке, ядром конкретно-исторических образов, но сохраняют незримую связь с породившим их дологическим мышлением. Поскольку архетипы «заряжены» энергией коллективного бессознательного, «говорящий архетипами... пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности в сферу вездесущего», – писал К. Юнг (1992, с. 118).

Добавим, что показательным аргументом сопоставления синестетического и архетипического мышления может быть их близость к эйдосам в платоновской

традиции, отмечаемая исследователями. Для музыкальной синестетики значима трактовка Б. Галеевым основанных на синестезии зрительных образов в современной светомызыке как платоновских эйдосов, в своей бестелесности и эфемерности приближающихся к музыкальным образам (Галеев Б., 1995, с. 79). Беспредметная игра цветоцвета на экране и в компьютерной анимации, создавая визуальный аналог невербальным музыкальным образам, отсылает восприятие к общим межмодальностным паттернам или единым первопринципам. В то же время подчеркнем, что эйдосы Платона как первичные ментальные формы, отражающие фундаментальные характеристики явлений, а не их специфические черты, в истории культуры издавна трактовались как архетипы. Врожденные матрицы, доставшиеся от прежних поколений и обладающие универсальностью, изучали неоплатоники, христианские мыслители, представители эпохи Просвещения, философы романтизма.

Фиксируя общность истоков рассматриваемых методов, вместе с тем необходимо обратить внимание на специфику *предмета* каждого из них.

Синестетический метод, применяясь в анализе-интерпретации различных уровней музыкальных текстов (фактурно-фонического, структурно-композиционного, интонационно-драматургического), в первую очередь направлен на фонический уровень, позволяющий выявить энергетику чувственно-смыслового «поля» музыкального звучания. На фактурно-фоническом уровне регистрируются интерсенсорные характеристики (звучание плотное, тяжелое, разреженное, невесомое, прохладное, бархатное, блеклое, блестящее, серебристое и т.п.), компенсирующие беспредметность музыкальных образов. На композиционном и интонационно-драматургическом уровнях межчувственные ассоциации присоединяются к решению структурных, жан-

рово-стилистических и концептуальных задач. Не претендуя на ведущую роль в интерпретации музыкальных текстов, тем не менее, синестетический подход позволяет постичь через телесно-перцептивную межчувственную природу музыкального звучания внутренние духовные интенции музыкального смысла.

Несколько иные задачи выполняет архетипический метод. Неслучайно он более близок не феноменологическому срезу интерпретации, а музыкальной семантике и теории музыкального содержания. В то время как синестезии компенсируют беспредметность музыкальных образов изнутри – посредством присущей полимодальному музыкальному звучанию интрамузыкальной семантики, – обращение к архетипам позволяет установить экстрамузыкальную семантику музыкальных образов. Природные архетипы (вода, огонь, звездное небо), персонажные праробы (воин, мудрый старец, мать, дитя), ситуационные (рождение, смерть, потерянная любовь) становятся вектором, направляющим восприятие музыкального смысла к первичным матрицам и, в то же время, «достраивают» недостающие связи музыкальных образов с реальностью на содержательном уровне.

При этом и синестетический метод, вскрывающий глубинную «телесность» музыкального звучания, и архетипический, устанавливающий связи музыкальных образов со скрытыми в бессознательном непроявленными символическими матрицами, не претендуют на точность и научную однозначность. Они призваны направить исследователя на поиски потенциальных импульсов для уточнения невербальных музыкальных смыслов.

Исходя из изложенного, считаем возможным проследить некоторые пути интеграции двух методов в процессе интерпретации музыкальных текстов.

Синестетический подход в музыковедении позиционируется как тактический,

дополняющий основные методы анализа. В музыкальной синестетике апробирован метод синестетической интерпретации музыкальных текстов, в общих чертах соответствующий принципам герменевтики Г.Г. Гадамера. Наряду с другими подходами, данный метод может включать в себя и архетипическую составляющую.

Так, герменевтический принцип *предпонимания* (Гадамер Г., 1991, с. 76) положен в основу синестетической проективной модели творчества композиторов, сформированной на основе модели сознания В. Налимова. В шестиуровневой синестетической модели ведущим уровнем является телесно-перцептивный, на котором прослеживается, среди других компонентов, роль межчувственных связей. В частности, для первичного сенсорного уровня модели творчества К. Дебюсси характерно преобладание глубинных интероцептивных ощущений (дыхания, вибрационной чувствительности), соощущений звука и цветосвета. Телесно-перцептивный уровень в синестетической проективной модели творчества Дебюсси пронизывает собой остальные (мышление, предмышление, метауровень) и, в том числе связан с архетипическими уровнями личного и коллективного бессознательного. Проективная модель как воплощение предпонимания фиксирует роль в творчестве Дебюсси природных архетипов коллективного бессознательного – воды и звездного неба и особое значение моря как архетипического образа личного бессознательного («Море всем нам мать!»), ставшего первичным импульсом для многих произведений композитора¹.

Архетипические образы присутствуют и в процедурах синестетической интерпретации музыкальных текстов, частично соответствующих этапам *герменевтического круга понимания* Г. Гадамера (1991, с. 72). Герменевтический круг реализует процесс перехода от интуитивно-эмоционального «схватывания» целостного

смысла явления к его уточнению, детализации, а затем – возвращению к проясненному целому. В музыкальной синестетике его первый этап составляет процедура создания *визуального гештальта* музыкальной образности целого произведения или его фрагмента. Визуальный гештальт продуцируется фактурно-фоническим уровнем музыкального текста и выполняется исследователем или экспериментальной группой посредством беспредметного фиксирования музыкального звучания цветом, линиями или символическими элементами и реализует комплексную синестезию «музыкальное пространство»².

Такой пространственный образ «Поганого пляса Кашеева царства» из балета И. Стравинского «Жар-птица» описан автором статьи (Коляденко Н., 2015, с. 41–42). Красочно-графическое отражение координат огромной, гулко-грохочущей, угрожающей звукопространственной массы, вызывающей тактильно-температурные ощущения жара и горения, схватывает «общий эмоциональный знак» беспредметного музыкального смысла. Конкретизацию его семантики может создать не внешняя сюжетная соотнесенность с образом Кашея, а связь с глубинным природным архетипическим образом огня, косвенно зафиксированным и в названии балета. В соответствии с таким архетипическим вектором осуществляются дальнейшие этапы синестетического метода интерпретации, уточняющие смысл образа и расширяющие его контекст.

Так же как первый, второй этап герменевтического круга синестетической интерпретации музыкальных текстов реализует процедуры фиксации глубинных истоков смысла музыкальных образов. Но на этом этапе значимость приобретает переход от целого к деталям – составление *таблиц синестетического маркирования* компонентов музыкального звучания (визуальных, кинестетических

параметров и координат звукопространственной среды).

Эти координаты могут также регистрировать связь с установленным архетипическим образом. Например, в пьесе «Рыбы» из цикла К. Штокхаузена «Знаки Зодиака» для кларнета и фортепиано заявленной генетической программой одного из самых интуитивно-мистических астрологических знаков является архетип воды. Ему соответствуют континуальность и спонтанность, идущие от водного архетипа, выраженные изощренным интонационно-ритмическим рисунком скользящего, струящегося, горизонтально-длящегося движения. Однако, поскольку для синестетической интерпретации важна фиксация фактурно-фонического уровня текста, роль междомального маркирования особым образом проявляется при смене исполнительского варианта прочтения пьесы. Соответственно, иные межчувственные маркеры позволяют скорректировать подспудное присутствие, наряду с архетипом водной стихии, и другого архетипа. Так, в исполнительском варианте композиции Штокхаузена для виолончели и органа синестетическое маркирование визуальных координат привносит в арабесочную созерцательность архетипического образа воды визуальные и гравитационные витражные эффекты замедленного статичного вспыхивания световых бликов. В таком варианте, инициированном звучанием сияюще высокого регистра органа, динамическая текучесть архетипа воды дополняется надвременными смысловыми нюансами архетипа течения времени-вечности.

Отметим, что на следующих этапах синестетической интерпретации, где осуществляется возврат от деталей к уточненному целому, межчувственные ассоциации частично сохраняют свое значение, корректируя анализ композиционных закономерностей или интона-

ционно-драматургических процессов, и в некоторых случаях сохраняя глубинную связь с архетипами.

Если же сконцентрировать внимание на собственно архетипическом методе, в таком случае интеграция его с синестетическим принимает иные формы и может быть прослежена в различных аспектах в соответствии с поставленными задачами. Наиболее органично вписывается архетипический подход в теорию музыкального содержания. В этом плане показательна работа Ю. Петрушевич, рассматривающей в операх Н. Римского-Корсакова такие уровни проявления первообразов, как архетипический метасюжет (миф о Деметре и Персефоне), ряд архетипических образов-мифологем (Дева, Мать, Тень, Анимус, Мудрый старец) (2008, с. 4–5). При этом, хотя автор не применяет синестетическую терминологию, можно найти косвенные признаки обращения к межчувственным ассоциациям в тех случаях, когда идет речь об архетипе мифологического пространства, о живописно-картинном симфонизме в драматургии опер Римского-Корсакова и, особенно, о «холодном» и «теплом» интонационных комплексах в воплощении «двоемирия» или об идее «блестящей, застылой красоты» в раскрытии архетипа Анимы в вариантах образа Персефоны.

Безусловно значимы для теории музыкального содержания и музыкальной семантики работы Н. Вербы, в частности, ее исследование архетипа «морской деви» как «персонификации водной стихии», «программы, части коллективного бессознательного, продуцирующей возникновение особых образов, мотивов» (2021, с. 9, 12). Продуктивным видится предложенный исследователем метод анализа архетипических образов, включающий такие этапы, как обнаружение панорамы музыкальных произведений с архетипическими образами; осмысление архетипического образа в ретроспективе (исто-

ки в мифологии и фольклоре); выявление неизменных и изменяемых сем образов, взаимодействий в системе архетипических образов. Последний этап – анализ средств запечатления архетипических образов – содержит указание на герменевтическую методологию, не адресуясь к синестетике. Между тем очевидно эффективное применение межчувственного ассоциирования в раскрытии «колдовской сущности» морской деви (Ундины, русалки), ее способности «завлечь» «в круговой полон», посредством анализа «круговых и замкнутых мотивов» и фраз закругленного характера, являющих собой «графическое изображение круга» (Верба Н., 2021, с. 22).

Отдельную область составляет теория коммуникативных архетипов Д. Кирнарской, оказавшая влияние не только на музыкознание, но и на разработки в области музыкальной терапии. Показательно, что уже в формулировке коммуникативных архетипов как универсальных знаков, символизирующих определенные социальные отношения и роли, содержится указание на связи звуковой и других модальностей восприятия. По мнению исследователя, коммуникативные архетипы создают эмоциональный образ процесса общения, «имеющий интермодальный характер – зрительный, моторно-двигательный и слуховой, где все эти модальности пребывают в нерасторжимом единстве» (Кирнарская Д., 2004, с. 78). Тем более отчетливо выступают интерес сенсорные параллели при характеристике каждого из четырех коммуникативных архетипов.

Так, архетип призыва – побуждающий импульс, вдохновляющий знак – характеризуется моторно-пластическими ассоциациями с призывными жестами (жестовыми «выкриками»), размашистыми и крепкими прыжками и ударами. Архетип игры, характерный для празднично-игровых ситуаций с нивелированием социальных ролей, раскрывается в мотор-

но-пластическом плане через скользящие линии, тяготение к кругообразным, замкнутым движениям, бег, полет. Для воплощения архетипа медитации характерны бесконечное блуждание, колебание, качание, маятникообразное движение. Фигура же архетипа прошения, связанная с мольбой и молитвой о пощаде, по зрительно-пространственному рисунку и моторно-пластическому наполнению напоминает фигуру поклона, гибкого ниспадающего жеста (Кирнарская Д., 2004, с. 78–83).

Вслед за Д. Кирнарской, архетипы поклона, прошения и медитации рассматривает И. Кладова, обращаясь к «Всенощному бдению» С. Рахманинова. В архетипических образах-символах она выявляет их сакральный смысл и принадлежность к центральному архетипу времени-вечности. В частности, коммуникативные и символические свойства архетипического образа глубокого поклона в молитвопении «Приидите, поклонимся», как пишет автор, раскрываются в мелодическом рисунке телесно-пластически, в форме разомкнутого полукруга, волны (Кладова И., 2023, с. 164).

В последнее время становится ощутимым участие архетипического подхода, подкрепленного элементами межчувственных параллелей, не только в содержательном аспекте анализа, но и в интерпретации упомянутых трех уровней музыкальных текстов.

В трактовке структурно-композиционного уровня внимания заслуживает раскрытие В. Апрелевой специфики модели «стационарного времени» в «неклассических» музыкальных формах начала XX в. как реализации архетипа Самости. «Самость осуществления личности... всегда выход из временного потока, углубление, сосредоточенность, погружение в мгновение-Вечность», – пишет исследователь и считает, что в музыке К. Дебюсси и А. Скрябина она воплощается в фор-

ме-состоянии, кристалле, вращающемся в пространстве. Это – «мгновение, выделенное из временного потока, длящееся состояние, которое вводит в вечность» (Апрелева В., 1999, с. 29). Как можно заметить, в межчувственном аспекте идея стационарного времени как Самости воплощена посредством свойственной композиционному уровню комплексной синестезии «пространство-время» и визуализации музыкальной формы в образе вращающегося кристалла.

В качестве примера интеграции синестетического и архетипического методов на интонационно-драматургическом уровне считаем правомерным упомянуть опыт автора статьи. Как и в создании визуального гештальта «Поганого пляса» из балета И. Стравинского, в «Ритмических этюдах» О. Мессиана привлекается архетип огня, но в данном случае он трактуется как ядро протоинтонации (термин В. Медушевского), являющейся стержнем интонационного процесса. В четвертом этюде «Огненный остров-2» глубинный архетипический образ огня «втягивается» в смысловой диапазон становящейся инвариантной протоинтонации. Константная терцовая восходящая интонация находится внутри быстрого однородного фонового движения восьмыми длительностями, создающего эффект ровного горения. Фонový тематизм пьесы как суммарная синкретическая «аура» полимодальных смыслов характеризуется посредством синестетических нюансов, раскрывающих энергию мерцающих точками звуковых полос, переходящих в резкую вспышку обрушивающегося «звукового вещества» (Коляденко Н., 2015, с. 82). Архетипический же образ не только участвует в интонационном развитии в «Ритмических этюдах», но и, замещая неорганичную для музыкальных образов предметность, хранит генетическую память о глубинах, таящихся в коллективном бессознательном.

В дополнение к аспекту интеграции двух методов на интонационном уровне стоит упомянуть примеры их взаимодействия в трактовке неразрывно связанных с интонацией музыкально-языковых средств.

Так, В. Апрелева, говоря об ощущении в самом движении музыки мощного влияния глубинных архетипических структур, трактует как «модель вселенского порядка», «универсальный первоэлемент» музыкальный ритм. Архетипическим же ядром, символизирующим все формы ритмического возвращения и периодичности – плавные и внезапные, простые и сложные – она считает визуально-пластический рисунок волны: «Рисунок волны бесконечен, его эквивалент – это циклические круговые движения... символ спирали, круга, сферы» (Апрелева В., 1999, с. 39).

Не менее тесная связь двух методов обнаруживается в трактовке исследователями музыкально-языковой категории лада. Неразрывное единство ладового компонента с интонационным характерно для синкретических модальных форм музыкального мышления. Поэтому К. Леман, сопоставляя древнегреческие модусы, звуковую структуру индийской раги и грегорианский хорал, считает очевидным, что «первичные концепты музыкальных модусов являются ничем иным, как музыкальной манифестацией юнговских архетипов коллективного бессознательного» (Lehman C., 2000, S. 243). Межчувственная же природа модусов подтверждается исследователем не только их цветовыми характеристиками, но и объемными визуальными изображениями на капителях средневековой церкви (Lehman C., 2000, S. 239, 247).

Интерес представляет трактовка Е. Алкон трихорда в кварте как ладового архетипа. В русле нового направления «биомузыкознания» автор исследует ритуальное происхождение данного зву-

кового комплекса и его связь с коллективным бессознательным. Анализируя бинарную асимметрию трихорда в кварте, Е. Алкон называет его «формулой жизни», фиксируя связь этого «живого вещества музыки» со структурой биологической клетки, и применяет такие тактильно-кинестетические ассоциации, как «эластичность», «растянутость» составляющих его интервалов и т.п. (2015, с. 31, 33).

Наконец, в завершение обзора интеграции двух методов в интерпретации музыкальных текстов вернемся к фактурно-фоническому уровню, который, как уже подчеркивалось, содержит наиболее веские основания для межчувственного ассоциирования и, подкрепляя своими данными архетипический анализ, помогает вскрыть не экстрамузыкальные, а интрамузыкальные смыслы.

Показательным образцом такого подхода является работа В. Будникова, проецирующего на фортепианный исполнительский процесс теорию архетипов и исследующего глубинный синестетический механизм тембральности музыкальной фактуры. Установленные в произведениях Н. Метнера четыре вида фактуры автор обозначает именами архетипов и рассматривает с привлечением проприоцептивных (глубинных) ощущений. Aqua-фактура, ассоциирующаяся с текучестью, струистостью воды, соединяется, благодаря сенсорным взаимодействиям, с ощущениями вестибулярной невесомости и скользящих движений в исполнительском аппарате пианиста. Terra-фактура с ее земной гравитационной устойчивостью сопровождается «сухой» тембральностью и дробными стаккатными тактильными ощущениями. Aero-фактура, воплощающая полетность стихии воздуха, фиксируется созданием иллюзорности атмосферы с применением «мерцающих» мелизмов. В анализе же Ignis-фактуры на первый план выступает не собственно стихия горения,

а выражение другой ипостаси архетипа огня – «пламенеющего творческого духа». Напряжение «огня души» воплощается посредством создания антигравитации, возносящей «аэродинамической тяги», высвобождения энергии от «трения» фактурных линий (Будников В. 2020, с. 21–23)³. Привлечение проприоцептивных синестезий в анализе фортепианной фактуры, базирующейся на архетипических представлениях, способствует исполнительской передаче глубинных смыслов музыкальных образов композитора.

Таким образом, рассмотренные в статье разнообразные варианты интеграции двух методов, как полагаем, свидетельствуют о том, что они взаимно обогащают свои возможности. Архетипический метод расширяет спектр музыкальной образности, втягивая в орбиту анализа

на содержательном и текстовом уровнях символические паттерны коллективного опыта человечества. Синестетическая же интерпретация, распространяющаяся от интермодальных пересечений звуковых, визуальных и кинестетических координат до проприоцептивных ощущений, фиксирует глубинную полимодальную энергетику архетипических образов, формирующуюся в сенсорной сфере. Будучи показательным воплощением в «психомузыкознании» невербального характера музыкального мышления, оба метода реализуют герменевтически-интерпретативную стратегию. Не вступая в конфронтацию с классической аналитической познавательной парадигмой и дополняя ее, они обозначают возможные векторы дальнейшего развития музыкальной науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробное описание проективной модели (Коляденко Н., 2015, с. 51–55).

² Как известно, подобный визуальный гештальт как целостный симультанный образ увидел В. Моцарт на этапе сочинения симфонии «Юпитер».

³ В. Будников также анализирует синестетические признаки пятого природного праобраза в произведениях Н. Метнера – архетипа Animus, представляющего высшую форму человеческого духа (сознания) (2020, с. 24).

ЛИТЕРАТУРА

Алкон Е.М. Бинарная асимметрия «формула жизни» в музыке: совпадение или закономерность // Асимметрия. 2015. Т. 9, № 4. С. 26–38.

Апрелева В.А. Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение возможностей ее развития: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1999. 51 с.

Будников В.В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н.К. Метнера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. 26 с.

Верба Н.И. Архетипический образ «морской девы» в музыкальной культуре: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2021. 48 с.

Гадамер Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72–82.

Галеев Б.М. Компьютерная графика – визуализация платоновских эйдосов // Новые технологии в искусстве и культуре. Казань: КГТУ (НИИ «Прометей»), 1995. С. 78–80.

Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.

REFERENCES

Alkon, E.M. (2015), "Binary asymmetry of the «formula of life» in music: coincidence or regularity", *Asimetriya* [Asymmetry], Vol. 9, no. 4, pp. 26–38. (in Russ.)

Apreleva, V.A. (1999), *Muzyka kak fundamental'noe vyrazhenie kul'tury i predvoskhishchenie vozmozhnostei ee razvitiya* [Music as a fundamental expression of culture and anticipation of the possibilities of its development], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 51 p. (in Russ.)

Budnikov, V.V. (2020), *Tembral'nost' fortepiannoi faktury v ispolnitel'skom tekste: na primere proizvedenii N.K. Metnera* [The timbre of the piano texture in the performing text: on the example of the works of N.K. Medtner], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 26 p. (in Russ.)

Eizenshtein, S.M. (1968), "Caring nature", *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works in 10 volumes], Vol. 4, Moscow, pp. 309–312. (in Russ.)

Gadamer, G. (1991), "About the circle of understanding", *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beautiful], *Iskusstvo*, Moscow, pp. 72–82. (in Russ.)

Кладова И.П. С.В. Рахманинов, «Всенощное бдение»: о восприятии православных архетипов и символов сакрального хронотопа // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 4. С. 158–168.

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Петрушевич Ю.Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 27 с.

Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М., 1968. С. 309–312.

Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 93–121.

Lehman C. Modi – musikalische Arhetypen? Why do people sing? // Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Hamburg: Bockel Verlag, 2000. S. 231–247.

Galeev, B.M. (1995), “Computer graphics – visualization of Platonic eidos”, *Novye tekhnologii v iskusstve i kul'ture* [New technologies in art and culture], KGTU (NII “Prometei”), Kazan’, pp. 78–80. (in Russ.)

Kirnarskaya, D.K. (2004), *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostei. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of special abilities. Musical abilities], Talanty-XXI vek, Moscow, 496 p. (in Russ.)

Kladova, I.P. (2023), “S.V. Rachmaninov, «All-Night Vigil»: on the perception of Orthodox archetypes and symbols of the sacred chronotope”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 4, pp. 158–168. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synesthetics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Lehman, C. (2000), “Modi – musikalische Arhetypen? Why do people sing?”, *Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog*, Bockel Verlag, Hamburg, pp. 231–247. (in Germ.)

Petrushevich, Yu.Yu. (2008), *Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova* [Archetypal motifs in the operatic work of N.A. Rimsky-Korsakov], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 27 p. (in Russ.)

Verba, N.I. (2021), *Arkhetipicheskii obraz “morskoi devy” v muzykal'noi kul'ture* [The archetypal image of the “sea maiden” in musical culture], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 48 p. (in Russ.)

Yung, K. (1992), “On the relation of analytical psychology to poetic and artistic creativity”, *Fenomen dukkha v iskusstve i nauke* [The phenomenon of the spirit in art and science], Renessans, Moscow, pp. 93–121. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: nk42-68@mail.ru

Author Information

Nina P. Kolyadenko, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 01.04.2024

После доработки 13.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 01.04.2024

Revised 13.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

© Будников, В.В., 2024
УДК 781.6
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-77-86

СОНАТА, ор. 28 С. РАХМАНИНОВА: АРХЕТИПИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В.В. Будников¹

¹ Хабаровский государственный институт культуры, Хабаровск, 680045, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу символического содержания Первой фортепианной сонаты С. Рахманинова. Предлагается, опираясь на учение К. Юнга, отнести творчество Рахманинова к визионерскому типу, способному воплотить в музыке сферу архетипической образности. Рассматриваются причины, по которым композитор не опубликовал программу сонаты. Показывается возможность интерпретации сонаты в архетипическом контексте. Вскрываются глубинные связи русского символизма и аналитической психологии К. Юнга. Оценивается влияние идей Э. Метнера на творчество А. Белого и К. Юнга, в частности, положений трансцендентализма И. Канта, которые сформировали «ноуменальную» трактовку «живого символа» и архетипа. Предлагается для фиксации внутреннего содержания символа использовать структуру архетипа, интерпретируемого в статье в юнговской системе понятий. Критически осмысливается озвученная К. Игумновым программа сонаты. Предлагается финал сонаты трактовать визионерски (архетипически), как экспликацию архетипа Духа (активного творческого начала), в том числе через юнговское представление о «первопереживании». Для этого осуществляется анализ риторических фигур и символов, использованных в финале. Композиция сонаты отражает поиск ответа на насущный вопрос о смысле бытия человека.

Ключевые слова: архетипический аспект, Соната ор. 28 Рахманинова, риторическая фигура, визионерский тип творчества, музыкальный архетип, живой символ

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Будников В.В. Соната, ор. 28 С. Рахманинова: архетипический аспект // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 77–86. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-77-86.

SONATA, op. 28 S. RACHMANINOFF: ARCHETYPAL ASPECT

V.V. Budnikov¹

¹ Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, 680045, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the symbolic content of the First Piano Sonata by S. Rachmaninoff. It is proposed, based on the teachings of K. Jung, to attribute Rachmaninov's work to a visionary type capable of embodying the sphere of archetypal imagery in music. The reasons why the composer did not publish the sonata program are considered. The possibility of interpreting the sonata in an archetypal context is shown. The deep connections of Russian symbolism and analytical psychology of K. Jung are revealed. The influence of E. Medtner's ideas on the work of A. Bely and K. Jung, in particular, the provisions of I. Kant's transcendentalism, which formed the "noumenal" interpretation of the "living symbol" and the archetype, is evaluated. It is proposed to use the structure of the archetype interpreted in the article in the Jungian system of concepts to fix the inner content of the symbol. The sonata program voiced by K. Igumnov is critically interpreted. It is proposed to interpret the finale of the sonata visionarily (archetypically) as an explication of the archetype of the Spirit (active creative principle), including through Jung's idea of "first experience". To do this, the analysis of the rhetorical figures and symbols used in the finale is carried out. The composition of the sonata reflects the search for an answer to the pressing question of the meaning of human existence.

Keywords: archetypal aspect, interoception, Rachmaninov's sonata op. 28, rhetorical figure, visionary type of creativity, archetype, living symbol

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Budnikov, V.V. (2024), "Sonata, op. 28 S. Rachmaninoff: archetypal aspect", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 77–86. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-77-86.

Первая фортепианная соната, op. 28 сочинена Сергеем Рахманиновым в самом начале XX столетия – в годы невероятно-го подъема творческих сил композитора¹. Рождение этого масштабного сочинения ознаменовало не только зрелость стиля, но и выход к рубежам *новой художественной реальности*. В ней ярко обнаруживает себя символизм, хотя, благодаря средствам выразительности, художественная образность сонаты может быть отнесена к романтизму. Именно поэтому в течение прошлого столетия Рахманинова считали поздним романтиком, полагая, что ему предначертано «досказывать» традицию. Не удивительно, что столь значительное по замыслу и воплощению произведение, в котором музыкальные символы играют важную смыслообразующую роль, не было по достоинству оценено современниками и практически не исполнялось впоследствии.

В 1908 г. программа сонаты в самых общих чертах была озвучена композитором в приватной беседе ее первому исполнителю Константину Игумнову. По его свидетельству, говоря о том, что послужило источником вдохновения, Рахманинов «имел в виду гетевского “Фауста” и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я – Гретхен, 3-я – полет на Брокен и Мефистофель»². Но Ю. Келдыш считает, что Рахманинов имел в виду нечто иное, чем просто сюжет или «портреты» персонажей драмы И. Гете. Он призывает не воспринимать комментариев композитора прямолинейно и относит Первую фортепианную сонату к философским произведениям, в которых затрагиваются «коренные вопросы человеческого бытия» (Келдыш Ю., 1973, с. 320–321).

В настоящей статье впервые предпринимается попытка отойти от клиши-

рованного понимания образного строя «фауст»-сонаты Рахманинова, которое применимо, например, к Фауст-симфонии Ф. Листа. Название его произведения выглядит так: Фауст-симфония в трех характерных картинах («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»).

Заметим, что С. Рахманинов нигде не опубликовал программы. В письме Н. Морозову он даже «посетовал», что если бы обнаружил программу, то соната стала бы более понятна (Рахманинов С., 1978, с. 434). Но композитор сознательно не дал программных разъяснений. Содержание сонаты, таким образом, требует более основательной расшифровки.

В XXI в. в период активного научного интереса к наследию С. Рахманинова назрела необходимость переосмысления подходов к его изучению. В русле современных актуальных междисциплинарных исследований плодотворно позиционирует себя аналитическая психология, основателем которой стал К.Г. Юнг, она позволяет углубиться в *сферу бессознательного* и увидеть в Фортепианной сонате, op. 28 символично-архетипический контекст.

На наш взгляд, возможность архетипической интерпретации сонаты опосредована символическими тенденциями рубежа веков и особенно эстетико-философской деятельностью Эмилия Карловича Метнера, чей вклад в идеологию символизма существен. Э. Метнер – основатель издательства «Мусaget» – влиятельной трибуны символизма, провозглашавшей И. Гете, что немаловажно, одним из главных универсальных символов-персоналий культуры³.

Как отмечают исследователи, Э. Метнеру, убежденному философу-кантианцу,

удалось донести до К. Юнга⁴ преимущества трансцендентализма И. Канта в качестве теоретической основы аналитической психологии (В. Балановский (2019), А. Жеребин (2017), М. Юнггрен (2001), С. Лютова (2012)). То есть убедить ученого трактовать *архетипы* подобно *символам*, как априорные формы сознания (художественные «ноумены»). Э. Метнер считается одним из тех, кто способствовал рождению аналитической психологии в ее современном виде, и именно это «позволило ей стать мощным универсальным инструментом истолкования культурного текста любой этиологии» (Балановский В., 2019, с. 49).

Значение Э. Метнера подчеркивает и А. Гришин в рецензии на книгу М. Юнггрена о нем, определяя его «центральной фигурой» не только «русского символизма, но и всего культурного движения Серебряного века» (Гришин А., 2003). Э. Метнер обладал даром убеждения. Он был «дирижером человеческих душ»: он реализовал свои идеи в творчестве композитора Николая Метнера (своего брата) и А. Белого, в аналитической психологии К. Юнга. А. Белый очень точно определил роль Метнера в среде младосимволистов, как органа связи с музыкантами – А. Скрябиным, С. Рахманиновым, Н. Метнером (1990, с. 101). С. Рахманинов, думается, не мог избежать влияния на свое мировоззрение идей Э. Метнера, хоть и испытывал в отношении него как мыслителя неприязнь. М. Шагинян утверждала, что композитор питал «острую нелюбовь» к Э. Метнеру, которого считал человеком «мефистофельским» (Юнггрен М., 2001, с. 71).

Представляется, что для понимания возможности символической трактовки рассматриваемой сонаты нужно обратиться к анализу символов гетевского «Фауста», осуществленного К. Юнгом. Символ «Фауст» интерпретируется им необычайно широко, как олицетворение

архетипа *Самости*. К. Юнг утверждает, что «самость, в силу своих эмпирических особенностей, оказывается *eidos*, лежащим в основе важнейших идей единства и целокупности» (2019, с. 49). Для архетипического ракурса, предпринятого в данной статье, важно умозаключение, что архетип Самости является результатом процесса индивидуации – обретением целостности Духа.

Привлечем еще одно положение учения К. Юнга, которое проясняет причастность художественной сферы «Фауста» не к субъективно-психологической образности, а к иной, особой – архетипической. Речь идет о *визионерском* типе творчества, в котором присутствует положение об архетипическом «автономном комплексе». Автономия архетипов – это самостоятельная, изъятая из иерархии сознания психическая жизнь глубинной части бессознательного (Юнг К., 1991, с. 277). «Объективность» бессознательного позволяет взглянуть на художественную образность как бы «со стороны». То есть дает возможность «схватить» архетип, собирая структуру его *проекций* (визуальных, пластических, осязательных, эмоциональных и др.) в художественную целостность.

Автономия бессознательного иллюстрируется К. Юнгом на примере творчества И. Гете. Согласно своей научной установке, он замечает: «Органически растущий труд есть судьба автора и определяет его психологию. Не Гете делает “Фауста”, но неким психическим компонентом “Фаустом” делается Гете» (Юнг К., 1996, с. 277). Существенно также, что аналитическая психология, изучая истоки художественного творчества вообще, принципиально отграничивает визионерский тип чувственности от *психологического*.

Психологический тип в качестве материала использует такое содержание, которое коррелируется повседневным человеческим сознанием, то есть отно-

сится к жизненному опыту индивидуума (Юнг К., 1996, с. 259). В отличие от психологической, визионерская форма чувствования, в терминологии Юнга, – это «первопереживание». К. Юнг утверждает, что «первопереживание» есть «истинный символ, иначе говоря – форма выражения для неведомой сущности» (1996, с. 266). Неведомой сущностью в визионерском представлении выступает *архетип*, который выводит к жизни «символы основ человеческой души». Поэтому визионерскую форму точнее определить как *архетипическую*.

Можно предположить, что средневековая легенда о докторе Фаусте, захватившая в свое время Гете, исподволь повлияла на выбор выразительных средств и на творческую манеру Рахманинова применительно к реализации фауст-темы.

Имеет смысл еще раз подтвердить, что символ в понимании Юнга, как представляется, является *архетипом*, но не каждым, а фундаментальным архетипом Самости, который вбирает в себя несколько основных (Анима, Тень, Мудрец и др.). Следует понимать, что Юнг трактует архетип не как *образ*, а как принцип, структуру или «трансцендентальную» (априорную) *форму*.

Рассматривая генезис идей *русского символизма* (В. Брюсов, А. Белый, В. Соловьев и др.), на формирование которого также повлиял Э. Метнер, поясним, что его центральный художественный феномен соответствует «первопереживанию» К. Юнга и обозначается А. Белым как «живой символ». Этот факт подтверждает Э. Метнер, указывая на «общее для Юнга и символистов понятие “живого символа”» (Жеребин А., 2017, с. 111)⁵.

Несмотря на то что «архетип» как научная дефиниция, появился в труде К. Юнга только в 1919 г.⁶, понятие «живого символа» ко времени написания Рахманиновым сонаты (1907) уже созрело в русском

символизме и, безусловно, имело опыты воплощения в творчестве русских композиторов (в 1907 г. А. Скрябиным сочинена «Поэма экстаза»). Рахманиновское музыкальное мышление обнаруживает, хоть и неявно, символистские черты: эмоциональную сдержанность и риторичность высказывания. Его символизм близок по своим характеристикам архетипическому (по Юнгу, эстетически оформленному) мышлению.

Глубинное естество рахманиновского нутра никогда не выплескивалось в формах экзальтации. По свидетельству современников, музыка Рахманинова «прежде всего целомудренна: она может быть страстной, но никогда – чувственной» (Юнгтрен М., 2001, с. 67). Такое свойство души, которое только и может, что проявиться в визионерском типе творчества, формируется глубинными «источниками». Люди, близко знавшие композитора, отмечали, что «сверхчувственный» Рахманинов был целомудрен и в духовной области, и в области мыслей и идей (Шагинян М., 1974, с. 122)⁷.

Можно предположить, что композитору присущ визионерский тип творчества. Современники отмечали в рахманиновском композиторском методе главенствующую роль *интуиции*. Тот же Э. Метнер был поражен «закоренело бессознательной установкой, какую Рахманинов проявлял в отношении творческого процесса» (Юнгтрен М., 2001, с. 180). А. Сван вспоминает, что Рахманинов избегал философских бесед о музыке, потому что «его творчество было непосредственного, интуитивного порядка» (1974, с. 194). Рахманиновская высокой пробы интуиция лишь косвенно касалась субъективно-психологических (романтических) аспектов художественной образности. *Сверхчувственность его творческого мироощущения*, как можно заключить, лежит в поле *архетипического чувствования*⁸. Интуитивистские и символистские

ориентиры творческого метода Рахманинова, как и Гете, имеют под собой серьезные основания. Потому, на наш взгляд, именно в интуитивно-символистском истоке творческого метода лежит ключ к пониманию образной сферы сонаты Рахманинова.

Возможность архетипической трактовки сонаты опирается, как можно предположить, и на символично-риторический контекст композиторского замысла, зафиксированного в музыкальном тексте. Музыкальная интерпретация драмы И. Гете требовала от С. Рахманинова поиска глубинно опосредованной символики.

Обратимся к финалу Сонаты, ор. 28, программа которой, как было уже сказано, была изложена К. Игумновым так: «Полет на Брокен и Мефистофель». Думается, что Рахманинов публично не объявил программу, понимая, что яркая эмблематичность ожидаемых персоналий закроет собой вкладываемый в сонату смысл. Особенно это касается Мефистофеля. Инерция восприятия, ожидая узнаваемых черт, не находит их в композиторском тексте – ни сарказма, ни издевки, ни зла, ни inferнальности – традиционных предикатов Сатаны. Об этом пишет Ю. Келдыш, отмечая, что самой уязвимой частью является финал: он имеет невыразительный тематизм, иронически окрашенные темы не отличаются листовским демоническим сарказмом и мастерством трансформации (1973, с. 324).

В отношении вышеуказанной трактовки Ф. Листом фауст-темы Э. Метнер высказался, что симфоническое произведение Ф. Листа следовало бы назвать Мефисто-симфонией, так как в ней Мефистофель является воплощением центральной «идеи» концепции. Это смещение смыслового акцента с Фауста на Мефистофеля осуждал М. Юнггрен. Он писал, что Ф. Лист имел наглость взяться за «Фауста» Гете и дать имя «Faustsymphonie» тому, что в действительности стоило бы

назвать «Мефистофельской симфонией»⁹. Юнггрен резюмирует, что Лист – «эстетический материалист, обретающий себя как раз в фигуре Мефистофеля» (2001, с. 56).

Однако Рахманинов, возможно, осуществляет иную реализацию образа Мефистофеля – архетипическую, ту, которую предполагает К. Юнг, анализируя творчество И. Гете. Поэтому музыка III части сонаты воспринимается иначе – фаустиански: силы зла переосмыслиются и манифестируются как проявление сил *активного творческого начала*. Юнг утверждает, что образ Фауста – это символ, «не простое семиотическое указание <...> но выражение изначально-жизненного действующего начала...» (1996, с. 277). Поэтому в музыкальном тематизме финала рахманиновской сонаты слышится иное: вознесение, решимость, ликование, радость, созерцание и мн. др.

Такое восприятие, ассоциативно связанное с непосредственным переживанием *звучащего* музыкального символа, придает граням художественного образа совсем не inferнальные черты. Даже контраст заключительного раздела финала – мрачная роковая предопределенность и «смерть» (два 4-такта «пригвождающего» скандирования ре минора на последней странице¹⁰) – не добавляет к восприятию черт глумливой inferнальности. Мефистофельские черты, как правило, реализовались определенным набором средств выразительности, которые, в частности, использовал Ф. Лист: скерцозность, «вальсовая» танцевальность, легкость артикуляции, прозрачность фактуры, интонационная ироничность, имитация смеха, «чувственная» гармонизация, хроматика в гармонии и мелодии, др. Но завершение рахманиновской сонаты – это «падение в бездну», в небытие. «Наша жизнь – есть чаша зла», – возможно в этой сентенции композитора, которую упоминает М. Юнггрен, содер-

жится ответ на вопрос о трансформации образа: не Мефистофель есть зло и смерть, а сама Жизнь – зло, в том экзистенциальном смысле, что конечна.

В творческой манере художественного развертывания Рахманинов подобен «люциферианину Скрябину» (выражение Э. Метнера), который наделяет Мефистофеля светоносной сущностью и интуитивно понимает его как архетип Духа (активное творческое начало), персонафицированный в фигуре Люцифера¹¹. Юнг, много изучавший архетипы трансформации (процесса стремления к целостности, достижения состояния самости), утверждает, что, «если бы имя “Люцифер” не обросло всякого рода пред-рассудками, оно полностью подходило бы этому архетипу», т.е. вполне могло обозначаться как архетип Старого мудреца или Духа (1991, с. 125). Музыка финала есть фаустианский взгляд в бездны творящей души и выявление своего глубинного творческого источника.

Глубинные ощущения материализуются не через музыкальные романтические «трафареты» образа Мефистофеля *à la Liszt*, а посредством символических форм «первопереживания» – музыкально-риторических фигур. Символизм исследуемой сонаты Рахманинова проявляется в очевидной системе лейтмотивов и знаков, которые несут риторическую семантику и позволяют по-новому взглянуть на содержание.

На наш взгляд, смысл рахманиновской сонаты начинает раскрываться с анализа символики финала. В письме Н. Морозову Рахманинов намекал о некой руководящей идее, через призму которой рассматривается образный строй цикла (Рахманинов С., 1978, с. 433). Думается, что представления композитора о «мефистофельском» начале и есть обобщенный ракурс этой идеи. Юнг, кстати, также видел Мефистофеля «центром притяжения», благодаря которому в поэме

«Фауст» выстраиваются основные образы (Юнггрен М., 2001, с. 179). То есть рассматривал Мефистофеля как своеобразную «точку» оси развертывания в системе координат художественной образности.

Несмотря на то что новаторское, по нашему мнению, сочинение Рахманинова называли неудачным, невыразительным¹², оно было призвано ответить на насущнейший вопрос – о смысле бытия. Современник композитора Г. Прокофьев в своей рецензии также определяет основное содержание как поиск ответа на один из тех «проклятых вопросов», которые исчезнут только со смертью человечества¹³.

Так как герменевтический подход к анализу музыки в опоре на фигуры эпохи барокко вызывает критику в среде исследователей (Мальцева А., 2020; 2023), в соответствии с задачами, решаемыми в данной статье, мы считаем целесообразным представить ряд наблюдений, касающихся анализа музыкально-риторических фигур, придерживаясь точек зрения О. Захаровой (1983), В. Носиной (2006) и Х. Майстера (2009).

В финале сонаты встречаются музыкальные символы и музыкальные риторические фигуры: *tnesis*, фигура «постижения воли Всевышнего», *Dies irae*, *interrogatio*, *circulatio*, *polysyndeton* и др. Попутно отметим, что опираясь на семантику данных риторических фигур (О. Захарова, В. Носина, Х. Майстер), проектируемую на образный строй финала, нельзя не упомянуть риторические фигуры I части: *interrogatio* (восходящая секунда – интонация вопроса), одна из основных фигур в сонате, участвующая в архитектурном построении целого, встречается во II и III частях; *anabasis* и *catabasis* (восходящие и нисходящие гаммообразные последования то в параллельном движении, то в противоположном, тт. 113–171), присутствующие во всем разработочном разделе, явно обозначают фаустовские

сомнения; фигура *passus duriusculus* (нисходящий хроматический ход в завершающем разделе), символизирует фаустовскую неудовлетворенность духа.

Прежде, чем рассмотреть возможные варианты интерпретации символов III части, вспомним, что в отношении финала у Г. Прокофьева возникает ожидаемое непонимание¹⁴: он сомневается, что вообще образ Мефистофеля может как-то отобразиться музыкальными средствами; и не понимает роль третьей темы финала в характеристике Мефистофеля¹⁵.

Особое место в комплексе символов III части играет католический напев *Dies irae*. Он имел для Рахманинова «глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам <...> он в нем внутренне ощущал какие-то внемузыкальные элементы, – быть может, некие “зовы” из нездешнего мира» (Яссер И., 1946, с. 158). Рахманинов, как интуитивист, воспринимал в архетипическом чувствовании мотива-символа нечто бытийно важное для себя.

Можно предположить, что композитор использует мотив в значении «трубного гласа», возвещающего о Страшном суде. «Дословно» мотив цитируется в кульминации (как доминантовый предыкт) перед репризой в форме громогласных басовых октав. *Dies irae* присутствует также в маршевых эпизодах, в виде «наэлектризованных» пунктирных мотивов (тт. 81–99, 314–323), подготавливающих появление ликующей темы, которую можно условно назвать «темой вдохновения» (тт. 137–160, 361–384). Только в завершающем разделе финала мотив *Dies irae* решен по-иному, в «мефистофельской» окраске целотонного лада (тт. 466–467).

Главная тема финала, «иллюстрирующая» полет на Брокен, изложена восходящими диатоническими мотивами-тетрахордами (фигура «постижения воли всевышнего»), звуки которых разъяты паузами (фигура *tnesis* – рассечение)

и помещены на слабые доли такта (2-ю и 4-ю). Основной риторический смысл – предначертанность судьбы. *Tmesis* – специфическая изобразительная фигура, «обобщающий выразительный прием» (Захарова О., 1983, с. 37). В сочетании с фигурой *suspiratio* (фигура вздоха) она может трактоваться как фигура «перехватывающей дыхание» речи, которая указывает на высокий градус аффекта (Майстер Х., 2009, с. 69). Такое изложение мало напоминает полет нечистой силы, скорее, некий подъем, вознесение Духа. Здесь чувственное «первопереживание» не совпадает с образной программой, которую предлагает К. Игумнов.

Важное композиционное значение имеет раздел «*Meno mosso – Più mosso*». В нем возвращается *interrogatio* (восходящая секунда), фигура вопроса, заданного на первой странице I части сонаты, вопроса о смысле бытия. Далее интонация, повторяясь, вплетается в фигуру *circulation* (кружение, фигура «чаши страдания») и как бы «зависает» в ней, то есть не получает ответа. Фигура *polysyndeton* (повторяющиеся мотивы, «фиксированный взгляд в одну точку») семантически дополняет раздел и символизирует состояние растерянности (Майстер Х., 2009, с. 66). В этой композиционной риторике читается предопределение: что суждено, того не миновать.

Наметив лишь в общих чертах архетипический план финала Первой фортепианной сонаты, следует сказать, что ее целостное восприятие складывается из непосредственных «первопереживаний» символов, используемых композитором для воплощения замысла. Риторические фигуры играют важную роль в композиционном структурировании целого. Они уводят от сюжетности в сферу духовную, связывая смыслы, проходящие через разделы музыкальной формы. Н. Коляденко, изучая «музыкальные» приемы построения романа «Доктор Фаустус» Т. Ман-

на, замечает подобное в повторяющихся словесных формулах. Они именуются писателем «символическими формулами, связывающими далекие расстояния», «указывая на возможность рассматривать их не только с музыкальной, но и с общехудожественной точки зрения» (Коляденко Н., 1997, с. 127).

Подводя итог, заметим, что анализ Сонаты, ор. 28 С. Рахманинова, позволил осуществить критический взгляд на ее содержание и погрузиться в архетипический мир художественной об-

разности цикла. По К. Юнгу, «только глубинная психология способна полностью познать внутреннее содержание символа» (1991, с. 281). Поэтому символ может полнее раскрыться через архетипическое (непосредственное) «первопереживание», через понимание тождества внутренней структуры символа и структуры архетипа. Таким образом, символический план произведения смог проявиться через рассмотрение риторических символов и их глубинных восприятий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фортепианная соната, ор. 28 сочинена в Дрездене в январе-феврале 1907 г.

² Свидетельство пианиста зафиксировано им самим в «Русской музыкальной газете», № 1 за 1946 г., в рубрике «Из архива К.Н. Игумнова», с. 84–89.

³ Существует факт, что Э. Метнер явился активным пропагандистом творчества И. Гете в России. Он происходил из старого немецкого рода, а его прапрадедушка состоял в переписке с самим И. Гете (Балановский В., 2019, с. 48).

⁴ Э. Метнер, начиная с 1914 г., был пациентом К. Юнга в его клинике в Швейцарии, позже его ассистентом и впоследствии – близким другом и соратником (Балановский В., 2019, с. 44).

⁵ Рассмотрение архетипа как «живого символа» правомерно и плодотворно в синестетическом аспекте, раскрывающем роль межчувственных ассоциаций в интерпретации музыкальных образов. Архетипические переживания, как представляется, соответствуют интероцептивной (чувственно-экзистенциальной) сенсорике. Синестетический механизм ассоциаций формирует в восприятии целостный художественный образ, который на сенсорном уровне представляет из себя образные проекции архетипа. Раскрытие возможностей синестетического подхода не входит в задачу данной статьи.

⁶ Термин «архетип» впервые употребляется Юнгом в докладе «Инстинкт и бессознательное» на состоявшемся 12 июля 1919 г. в Лондоне симпозиуме Британского психологического общества.

⁷ Поэтому его крупные произведения воспринимались как необыкновенно цельные и величественные художественные конструкции. М. Шагинян относит эту «широкоформатность» его сочинений к национальным свойствам гения:

«страстная потребность философствовать, превращать произведения искусства в общие явления всей мировой культуры – была искони русской особенностью» (Шагинян М., 1974, с. 100).

⁸ Показательно, что Э. Метнер и в мышлении И. Гете, замечал то, что оно основательно «было укоренено в бессознательном» (Юнгтрен М., 2001, с. 142).

⁹ Иного мнения придерживается А. Асиновская. Она утверждает, что хотя части и имеют названия, но прежде всего они являются цельным монологом высказыванием действующего лица – Фауста. Композитору важнее герой думающий, а не действующий (Асиновская А., 1997, с. 167).

¹⁰ Этот художественный прием встречается и в финале Вариаций на тему А. Корелли.

¹¹ В Сатанической поэме А. Скрябин также пытался трактовать мефистофельскую сущность как проявление избытка «светлых» творческих сил.

¹² В 1908 г. в «Русских ведомостях» рецензент Рейн безапелляционно заявил: «Новая фортепианная соната далека, даже очень далека, от крупного творчества <...> Соната не только не является оригинальным движением вперед, а, наоборот, значительным шагом назад» (цит. по: (Рахманинов С., 1978, с. 625–626)).

¹³ Рецензия размещена в № 44 «Русской музыкальной газеты» за 2 ноября 1908 г. (с. 984).

¹⁴ Русская музыкальная газета. 1910. № 40, 3 окт. С. 844.

¹⁵ Тема, указанная Г. Прокофьевым, звучит дважды: тт. 137–160 и тт. 361–384. Характер ее подобен теме финала Третьего фортепианного концерта, что доказывает единство их архетипического истока.

ЛИТЕРАТУРА

Асиновская А.А. «Фауст» Гете в симфоническом творчестве Листа // Фауст-тема в музыкаль-

REFERENCES

Asinovskaya, A.A. (1997), "Goethe's Faust in Liszt's symphonic works", *Faust-tema v muzykal'nom iskusstve*

- ном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 161–184.
- Балановский В.В. Синтезирующая рациональность Э.К. Метнера и его вклад в развитие аналитической психологии // *Философская мысль*. 2019. № 2. С. 42–51.
- Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
- Гришин А.С. Трудоемкая книга трудолюбивого исследователя (Магнус Юнггрен «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера». СПб., 2001. 285 с.) // *Вестник ЧелГУ*. 2003. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudoemkaya-kniga-trudolyubivogo-issledovatelya-magnus-yunggren-russkiy-mefistofel-zhizn-i-tvorchestvo-emiliya-metnera-spb-2001-286-s> (дата обращения: 13.03.2024).
- Жеребин А.И. Второй транс. К истории русско-го юнгианства // *Вопросы философии*. 2017. № 10. С. 111–122.
- Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
- Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
- Коляденко Н.П. Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна // *Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе*. Новосибирск, 1997. С. 109–131.
- Лютова С.Н. Младосимволизм и архетипическая теория: религиозные, антропологические, культурные аспекты преемственности // *Вестник МГИМО*. 2012. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mladosimvolizm-i-arhetipicheskaya-teoriya-religioznye-antropologicheskie-kulturnye-aspekty-preemstvennosti> (дата обращения: 13.03.2024).
- Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2009. 112 с.
- Мальцева А.А. Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2020. № 40. С. 146–155. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000792041> (дата обращения: 23.04.2024).
- Мальцева А.А. Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2023. 50 с.
- Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 54 с.
- Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
- Сван А.Дж., Сван Е. Воспоминания о С.В. Рахманинове // *Воспоминания о С.В. Рахманинове: i literature* [Faust-theme in musical art and literature], Novosibirsk, pp. 161–184. (in Russ.)
- Balanovskii, V.V. (2019), “E.K. Medtner’s synthesizing rationality and his contribution to the development of analytical psychology”, *Filosofskaya mysl’* [Philosophical thought], no. 2, pp. 42–51. (in Russ.)
- Belyi, A. (1990), *Nachalo veka. Vospominaniia: v 3 kn. Kn. 2* [The beginning of the century. Memories in 3 books. Book 2], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 687 p. (in Russ.)
- Grishin, A.S. (2003), “A laborious book by a hardworking researcher (Magnus Junggren «The Russian Mephistopheles. The life and work of Emilia Medtner». SPb., 2001. 286 p.”, *Vestnik ChelGU* [Bulletin of ChelSU], no. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudoemkaya-kniga-trudolyubivogo-issledovatelya-magnus-yunggren-russkiy-mefistofel-zhizn-i-tvorchestvo-emiliya-metnera-spb-2001-286-s> (Accessed 13 March 2024). (in Russ.)
- Keldysh, Yu.V. (1973), *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his time], Muzyka, Moscow, 432 p. (in Russ.)
- Kolyadenko, N.P. (1997), “The phenomenon of musicality in Thomas Mann’s «Dr. Faustus»”, *Faust-tema v muzykal’nom iskusstve i literature* [Faust-theme in musical art and literature], Novosibirsk, pp. 109–131 (in Russ.)
- Lyutova, S.N. (2012), “Theory of symbols by the second generation of Russian symbolists & the archetypal theory: religious, anthropologic, cultural aspects of succession”, *Vestnik MGIMO* [MGIMO Bulletin], no. 6, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mladosimvolizm-i-arhetipicheskaya-teoriya-religioznye-antropologicheskie-kulturnye-aspekty-preemstvennosti> (Accessed 13 March 2024). (in Russ.)
- Maister, Kh. (2009), *Muzykal’naya ritorika: klyuch k interpretatsii proizvedenii I.S. Baha* [Musical rhetoric: the key to interpreting the works of J.S. Bach], Klassika-XXI, Moscow, 112 p. (in Russ.)
- Mal’tseva, A.A. (2020), “Some observations of the contemporary musical and rhetoric analytics”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul’turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], no. 40, pp. 146–155, Available at: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000792041> (Accessed 23 April 2024). (in Russ.)
- Mal’tseva, A.A. (2023), *Ucheniya o muzykal’nykh figurakh v trudakh epokhi barokko: istoriya, teoriya, retseptsiya* [The teachings of musical figures in the works of the Baroque era: history, theory, reception], Abstract of D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 50 p. (in Russ.)
- Nosina, V.B. (2006), *Simvolika muzyki I.S. Bakha* [The symbolism of J.S. Bach’s music], Klassika-XXI, Moscow, 54 p. (in Russ.)
- Rakhmaninov, S. (1978), *Literaturnoe nasledie. T. 1: Vospominaniya. Stat’i. interv’yu. Pis’m* [Literary

в 2 т. Т. 2. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 190–222.

Шагинян М. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о С.В. Рахманинове: В 2 т. Т. 2. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 94–164.

Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

Юнг К. Собрание сочинений. Т. 4: Дух Меркурий. М.: Канон, 1996. 384 с.

Юнг К. Эон. Исследования о символике самости. М.: АСТ, 2019. 352 с.

Юнггрен М. Русский Мефистофель: жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Акад. проект, 2001. 285 с.

Яссер И. Памяти Рахманинова. Нью-Йорк: Изд. С.А. Сатиной, 1946. С. 150–175.

heritage. Vol. 1. Memories. Articles. Interview. Letters.], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 648 p. (in Russ.)

Shaginyan, M. (1974), "Memories of S. Rachmaninov", *Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of S.V. Rachmaninoff], Vol. 2, *Muzyka*, Moscow, pp. 94–164. (in Russ.)

Svan, A.G., Svan, E. (1974), "Memories of S.V. Rachmaninov", *Vospominaniya o S.V. Rakhmaninove: v 2 t.* [Memories of S.V. Rachmaninoff], Vol. 2, *Muzyka*, Moscow, pp. 190–222. (in Russ.)

Yasser, I.S. (1946) *Pamyati Rakhmaninova* [In memory of Rachmaninov], Izдание S.A. Satinoy, New York, pp. 150–175. (in Russ.)

Yung, K. (1991), *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol], *Renessans*, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Yung, K. (1996), *Sobranie sochinenii. T. 4. Duh Merkurii* [Collected works. Vol. 4. The Spirit Mercury], *Kanon*, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Yung, K. (2019), *Eon. Issledovaniya o simvolike samosti* [Aion: Researches into the phenomenology of the self], *AST*, Moscow, 352 p. (in Russ.)

Yunggren, M. (2001), *Russkii Mefistofel': zhizn' i tvorchestvo Emiliya Metnera* [The Russian Mephistopheles: the life and work of Emilius Medtner], *Akademicheskii projekt*, Saint Petersburg, 285 p. (in Russ.)

Zakharova, O.I. (1983), *Ritorika i zapadnoevropeiskaya muzyka XVII – pervoi poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetoric and Western European music of the XVII – first half of the XVIII century: principles, techniques], *Muzyka*, Moscow, 77 p. (in Russ.)

Zherebin, A.I. (2017), "The second trance. On the history of Russian jungianism", *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], no. 10, pp. 111–122. (in Russ.)

Сведения об авторе

Будников Владимир Викторович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Author Information

Vladimir V. Budnikov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Art Criticism, musical-instrumental and vocal art at the Khabarovsk State Institute of Culture

E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Поступила в редакцию 15.03.2024

После доработки 16.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 15.03.2024

Revised 16.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

ОПЕРЫ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ, ТУВЫ И ЯКУТИИ: БЫТОВАНИЕ ЖАНРА В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

Л.Л. Пыльнева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Рассмотрены проблемы бытования национальных опер в Бурятии, Туве и Якутии. Определено, что только небольшая часть написанных и поставленных в 1940–1960-е гг. сочинений удержалась в современном репертуаре, в том числе «Нюргун Боотур» М.Н. Жиркова – Г.И. Литинского, «Лоокут и Нюргусун» Г.А. Григоряна, «Энхэ-Булат батор» М.П. Фролова. Цель статьи – выявить причины редкой исполняемости театральных сочинений бурятских, тувинских и якутских авторов. В результате анализа обнаружено, что на творчество композиторов – создателей произведений повлияли как общероссийские культурные процессы, так и специфика регионального искусства. Соответственно и перспективы постановки опер в республиках и за их пределами определяются этими двумя факторами: принципиально общие процессы изменения взглядов и потребностей социума, приводящие к снижению актуальности сочинений прошлого; препятствием является утрата или недостаточное владение некоторыми исполнительскими техниками и стилями, заимствованными из традиционных культур. Пути преодоления исполнительского кризиса лежат в возможном переосмыслении наиболее показательных опер как целостного комплекса, включающего актуализацию содержания и новизну режиссерских и исполнительских решений. Это бы позволило поставить в сибирских республиках ряд интересных сочинений, как, например, «Колыбельная песня» З.К. Степанова, «Неугасимое пламя» Н.С. Берестова, «Прозрение» Б.Б. Ямпилова, коллективная тувинская опера «Мөнгө аялга».

Ключевые слова: оперы сибирских композиторов, композиторы Бурятии, композиторы Тувы, композиторы Якутии, музыкальный театр Сибири, кризис жанра оперы

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева Л.Л. Оперы композиторов Бурятии, Тувы и Якутии: бытование жанра в прошлом и настоящем // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 87–95. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-87-95.

OPERAS BY COMPOSERS OF BURYATIA, TUVA AND YAKUTIA: EXISTENCE OF THE GENRE IN THE PAST AND PRESENT

L.L. Pylneva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses the problems of the existence of national operas in Buryatia, Tuva and Yakutia. It has been determined that only a small part of the works written and staged in the 1940s–1960s has remained in the modern repertoire: including “Nyurgun Bootur” by M.N. Zhirkov – G.I. Litinsky, “Lookut and Nyurgusun” by G.A. Grigoryan, “Enkhe-Bulat Bator” by M.P. Frolov. The purpose of the article was to identify the reasons

for the rare performance of theatrical works by Buryat, Tuvan and Yakut authors. As a result of the analysis, it was discovered that the creativity of composers who created works was influenced by both all-Russian cultural processes and the specifics of regional art. Accordingly, the prospects for staging operas in the republics and beyond are determined by these two factors. The general processes of changing the views and needs of society, leading to a decrease in the relevance of the works of the past, are fundamental. An obstacle is the loss or insufficient knowledge of certain performing techniques and styles borrowed from traditional cultures. The ways to overcome the performing crisis lie in a possible rethinking of the most representative operas as an integral complex, including both the updating of the content and the novelty of directorial and performing decisions. This would make it possible to stage a number of interesting works in the Siberian republics, such as "Lullaby" by Z.K. Stepanov, "Unquenchable Flame" by N.S. Berestov, "Epiphany" by B.B. Yampilov, and the collective opera by Tuva composers "Monge Ayalga".

Keywords: operas by Siberian composers, composers of Buryatia, composers of Tuva, composers of Yakutia, musical theater of Siberia, crisis of the opera genre

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Pylneva, L.L. (2024), "Operas by composers of Buryatia, Tuva and Yakutia: existence of the genre in the past and present", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 87–95. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-87-95.

С уверенностью можно сказать, что музыкальные жанры, характерные для академического искусства, с течением времени претерпевают эволюцию. Сформировавшись в определенную эпоху и в рамках конкретной культуры, они в большинстве своем не остаются ее исключительной принадлежностью, а начинают развиваться в соответствии с логикой развертывания музыкального искусства, часто охватывая различные географические области и новые национальные школы. Это обуславливает жизнеспособность жанров, порождает «разнообразие в рамках канона», обеспечивает их долгое бытование благодаря возможности отражения мировоззрений и эстетики социума в новых временных и территориальных рамках.

Не все жанры отличаются жизнестойкостью: часть из них остается признаком какого-либо локуса, не распространяясь за его пределы. Тем не менее, существуют магистральные виды, имеющие большой период бытования. Среди всего многообразия оперу, пожалуй, можно считать одним из жанров, который за свою более чем 500-летнюю историю дал миру искусства большое количество вариантов. При этом опера постоянно подвергается серьезной критике как вечно «кризис-

ный жанр». Несмотря на вариативность и широту самого понятия, современное состояние оперы тоже вызывает неудовлетворенность у многих критиков и исследователей. Действительно, в силу различных причин спектакли, всего полвека назад отвечавшие интересам аудитории, становятся неактуальными и, как следствие, редко звучащими или совсем не исполняемыми. И это касается многих произведений XX столетия, причем весьма качественных по музыке.

Также исследователи не перестают говорить о дефиците подлинно художественных произведений, отвечающих современным реалиям. О важной причине отчуждения оперы от зрителя упоминает Л.В. Гаврилова: «в последние полтора десятилетия XX века премьеры оперных отечественных композиторов осуществлялись в основном за рубежом» (2017, с. 224). Лишь в 2000-е гг. ситуация стала меняться и на российских сценах зазвучали новые опусы Р.К. Щедрина, В.И. Мартынова, С.М. Слонимского, В.С. Дашкевича, А.М. Раскатова, В.Г. Тарнопольского. При этом их появление порой не решает всех проблем, поскольку многие ярко экспериментальные произведения интересны как технологическое новшество, однако не находят отклика у слушателей.

Данные процессы наблюдаются не только во всеобщем масштабе бытования оперы, но и прослеживаются на примерах развития региональных культур, в том числе и национальных композиторских школ Сибири, приобретая собственную специфику. Цель настоящей работы: выявить причины редкой исполняемости известных в прошлом оперных произведений композиторов Бурятии, Тувы и Якутии.

История появления жанра оперы в творчестве представителей сибирских школ восходит к рубежу 1930–1940-х гг. Формирование жанра в тот период не всегда было обусловлено чисто творческими потребностями авторов и их какими-либо концептуальными или эстетическими замыслами. Значимой идеей стало доказательство полноценности и полноправности сибирского музыкального искусства, способности региональных композиторов к созданию крупных академических произведений. Подобная достаточно амбициозная задача ставилась во всех трех национальных республиках, в которых начали формироваться композиторские школы, и образовался коллектив профессиональных авторов. Результаты работы в области музыкального театра в каждой из республик оказались различными по количественному показателю и жанровым модификациям.

В Бурятии среди первых опер и значительных музыкальных драм появились «Баир» П.М. Берлинского – Б.Б. Ямпилова¹ (1938, 2-я ред. – 1940), «Эржен» В.И. Морошкина² (1938, 2-я ред. – 1940), «Энхэ-Булат батор» М.П. Фролова (1940), «Дарима» Д.Д. Аюшеева³ (1945), «На Байкале» Л.К. Книппера (1948, 2-я ред. – 1957), «Мэдэгмаша» С.Н. Ряузова (1948, 2-я ред. «У подножия Саян» – 1952), «Анда нухэд» («Побратимы») Д.Д. Аюшеева – Б.С. Майзеля (1956). В Якутии были созданы музыкальная драма «Нюргун

Боотур» М.Н. Жиркова (1940), а затем и оперы «Нюргун Боотур» и «Сыгый Кырынаастыр» М.Н. Жиркова – Г.И. Литинского (обе – 1947), «Лоокут и Нюргусун» Г.А. Григоряна (1959). В Туве первыми стали музыкальная драма «Чечен и Белекмаа» Р.Г. Мироновича – С. Сарыг-оола (1945), «Чечен и Белекмаа» Р.Д. Кенденбиля (1-я ред. – музыкальная драма, 1959, 2-я ред. – опера, 1965).

Композиторы, естественно, широко использовали возможности национальной традиционной культуры: помимо собственно содержания, основанного на национальных источниках различного генезиса (устное творчество, литературные опусы), это образцы музыкального фольклора, который щедро цитировался или служил моделью для создания собственного тематизма. В сочинения порой внедрялся народный инструментарий (например, хомус Туйарымы Кыо в «Нюргуне Боотуре») или звукоподражания в симфоническом оркестре (имитация басового хура в партии виолончели в опере «У подножия Саян»). Авторы опирались на стили или техники вокального интонирования (горловое пение, *дьиэрэтии ырыа*). Хотя порой глубинные семантические связи, лежавшие в основе произведений, могли быть в полном объеме понятны только носителям культуры, спектакли принимались благожелательно представителями других регионов благодаря новизне и яркости музыкального материала, специфическому национальному колориту, охватывающему все пласты музыкально-сценического текста.

Первыми опытами сибирские композиторы не ограничились, и количество сочинений продолжало множиться⁴, причем, помимо собственно опер, появлялись новые музыкальные драмы, оперы-балеты, мюзиклы, оперетты. Если ранние спектакли создавались на основе национальных легенд, эпических сказа-

ний, либо обработок, сделанных национальными писателями, а главным становился акцент на событиях национальной истории, то позже добавились вполне современные сюжеты и обращение к художественным сочинениям писателей иных регионов (в частности, «Прозрение» Б.Б. Ямпилова, оперы В.А. Усовича). Процесс приращения сочинений характерен и для настоящего времени.

Конечно, не все произведения оказались удачными. Но само по себе появление опер в республиках имело принципиальное значение для достижения определенного уровня академической культуры и становления музыкального искусства, поэтому данная деятельность поощрялась и поддерживалась. В то же время развитие жанра как академического во многом зависело от имевшейся прототипической деятельности в традиционных культурах, т.е. от наличия или отсутствия театрализованных фольклорных представлений. Если в Бурятии бытовали подобные театрализованные сценки, а также костюмированные мистерии в рамках буддийского культа, в Якутии театрализованный импульс коренился в представлениях олонхосутов, то в Туве подобные виды деятельности не получили широкого распространения. Этим во многом объясняется разница в количественных показателях.

Оперному творчеству сибиряков посвящен ряд исследований, в том числе труды и статьи О.И. Куницына (1988), Н.И. Головневой (1994), Е.К. Карелиной (2009). В работах указаны как достоинства, так и недостатки некоторых сочинений. Отзывы вполне ожидаемы, в них подчеркивается роль национального начала, которое, с одной стороны, стало важнейшим источником своеобразия сочинений, а с другой – опасным «подводным рифом» для последующего воплощения опусов. Так, О.И. Куницын говорит об опере

«На Байкале» Л.К. Книппера: «Увлечение внешней “экзотикой” (картины быта и природы) отодвинуло на второй план то, что должно быть главным – связь личных судеб героев с социальными событиями эпохи» (1988, с. 32). При обсуждении же комической оперы «Будамшу» Б.Б. Ямпилова «общее мнение свелось к мысли, что народный сюжет и национальная по складу музыка вступили в противоречие со стремлением постановщиков к осовремениванию» (Куницын О., 1988, с. 59).

Е.К. Карелина пишет о тувинской коллективной опере «*Мөнгө аялга*»: «В полном смысле слова исключительной находкой авторов стал Финал оперы, впервые в истории музыки задуманный как хор из исполнителей горлового пения <...> Смысл названия оперы здесь раскрылся максимально выпукло <...> по сути традиционное горловое пение (*хоомей*), которым так знаменита Тува, и есть та вечная мелодия, что веками звучит в душе народа» (2009, с. 516–517). Н.И. Головнева фиксирует интересное решение в «Нюргуне Боотуре» М.Н. Жиркова – Г.И. Литинского: «Убедительность художественного претворения потенциальных возможностей олонхо для развития национального музыкального театра в новых, непривычных с точки зрения национальной художественной практики условиях объясняется наличием общего знаменателя, своего рода художественного интеграла между столь разными явлениями как опера <...> и олонхо» (1994, с. 176–177).

Глубокая связь с традиционным искусством отчасти стала причиной малого распространения сибирских произведений на театральных сценах, что показали первые же постановки ранних опер непосредственно после создания сочинений. В сибирских республиках имелись не только академические коллективы, но и знатоки традиционных техник зву-

коизвлечения, фольклорных традиций, которые фигурировали в партитурах национальных авторов, в том числе стили горлового пения в Туве, *дэгэрэн ырыа* и *дьиэрэтии ырыа* в Якутии, принципы народного музицирования, которое подразумевало вариантное исполнение образцов фольклора в Бурятии. Но отсутствие подобных мастеров-интерпретаторов за пределами республик становилось препятствием для более широкого экспонирования сочинений⁵. Не добавляло общей популярности и то, что большинство опер было создано на родных для республиканских композиторов языках.

Бытование оперных сочинений сибиряков вплоть до 1990-х гг. во многом отвечало советским идеологическим принципам формирования репертуара, современный же этап определил иные потребности социума. Безусловно, в настоящее время в Бурятии, Туве и Якутии важное место занимают процессы, направленные на сохранение национального наследия, на усиленное внимание к нему. Тем не менее, только небольшая часть спектаклей, созданных более полувека назад (а иные – почти столетие), воплощается на сцене, даже с учетом художественного пересмотра и новых постановок.

В репертуаре остались несколько опер, причем ряд из них появился в новой редакции (например, «Нюргун Боотур» М.Н. Жиркова – Г.И. Литинского, «Лоокут и Нюргусун» Г.А. Григоряна, «Энхэ-Булат батор» М.П. Фролова), отдельные сочинения поставлены впервые («Чечен и Белек-маа» Р.Д. Кенденбиля). Кроме них на сцене Бурятского театра оперы и балета идут наравне с классическим репертуаром недавно созданные рок-мюзикл «Бальжан Хатан» Сарантуи Жалцановой-Дмитриевой по хорошо известной национальной легенде, «Эрээхэн» Баира Дондокова

(по пьесе «Ехэ Удаган Абжа» Базара Барадина), популярны и концертные программы, посвященные национальным праздникам (например, «Сагаалган»). Упомянем и известный балет «Красавица Ангара» Л.К. Книппера – Б.Б. Ямпилова. В Якутском театре экспонируются также «*Нарын тантал*» («Светлая любовь») К.А. Герасимова и «Сказки старика Сэркэнээ» З.К. Степанова, оперы В.В. Ксенофонтова. Многие же произведения, связанные с национальными идеями и образами, преданы забвению.

Таким образом, становится очевидным, что помимо внутриреспубликанских процессов, бытование бурятских, якутских и тувинских спектаклей в настоящее время вбирает комплекс более глубоких проблем, связанных с общей логикой развития музыкального искусства. Нельзя не согласиться с мнением А.А. Баевой: «Когда мы размышляем о большой опере в контексте исканий XX века, то воспринимаем ее не только и, быть может, не столько в аспекте определенной эпохи и национальной культуры. Она предстает скорее как собирательный феномен, генерирующий сущностные стороны жанра и выражающий его предназначение» (2000, с. 26–27), «судьба оперы осложнялась не столько соперничеством драмы и музыки. Изменение эстетической позиции приводило к смещению содержательных координат» (Баева А., 2000, с. 8).

При обращении к сочинениям прошлого происходящий «диалог эпох» или «диалог времен» придает им порой неожиданные черты и высвечивает нюансы, которые способен увидеть и иначе осмыслить представитель другого исторического периода. При этом неизбежно утрачивается какая-то часть семантики прошлого, очевидная для современников композитора. Нельзя не вспомнить «двуголосое слово» М.М. Бахтина: художественное произведение полифони-

зируется смыслами разных эпох. Представителю настоящего времени (как исполнителю-интерпретатору, так и слушателю) могут быть во многом понятны и близки герои, но сам контекст современного бытия априори подсказывает иное их понимание, чем то, которое заложено изначально. Конечно, изыскания исследователей и привлечение аналитических подходов позволяют восстановить контекст создания и раннего бытования музыкального опуса, его содержательные акценты, но это научное знание дает в большей степени не целостное, эмпирическое, а метафизическое видение.

Одним из важнейших критериев становится утрата или сохранение злободневности содержания, и наличие «вечно актуального» сюжета в спектакле определяет и большие возможности в постановках. Инсценировка же частной локальной истории, без выхода на уровень смысловых обобщений и утверждения через их призму общечеловеческих ценностей, как правило, обречена на забвение. Поэтому некоторые неудачные либретто спрогнозировали короткую сценическую жизнь сибирских произведений даже при весьма достойном музыкальном материале.

Такими примерами могут служить оперы «У подножия Саян» С.Н. Рязова и «На Байкале» Л.К. Книппера. Сочинения насыщены колоритными музыкально-танцевальными и ритуально-хоровыми сценами, которые хороши сами по себе в качестве красивых дивертисментов (и отметим, неоднократно так исполнялись). В произведениях мастерски обработаны фольклорные темы или создан собственный материал в соответствующих стилях. Однако сюжеты, связанные с геологической экспедицией, которая ищет и успешно находит залежи вольфрама и молибдена⁶ («У подножия Саян»), либо с историей хитрого и жестокого богача, который не смог добиться располо-

жения красивой девушки («На Байкале»), слишком стереотипны, чтобы сохранить актуальность в наши дни.

В таких случаях спектакль остается отражением конкретной эпохи и типичного для нее мировоззрения, т.е. становится своего рода «памятником культуры», «музейным экспонатом», вызывающим интерес у профессионалов в области музыкально-театрального искусства, а также у исследователей. Это ценно само по себе, так как благодаря сохранности подобных опусов восстанавливается более полная картина развития жанра, выявляется специфика музыкального языка, особенности сценографии, режиссуры в целом.

В том же варианте, когда композиторы опирались на удачно избранный литературный или легендарный источник и выходили в произведениях на уровень высокой идеи, серьезного обобщения, спектакль имеет больше шансов на сохранность. Такие качества присущи в частности, опере «Энхэ-Булат батор», в которой утверждается идея «силы правды» перед силой физической или опере «Нюргун Боотур», где не только воплощается излюбленное эпическое сказание якутов, но и провозглашаются идеи справедливого мироустройства. В то же время нельзя не отметить, что серьезную проблему по-прежнему составляет невозможность адаптации последнего из сочинений в неродных регионах, так как за их пределами нет носителей предписанной техники звукоизвлечения и приемов интонирования. Вне владения стилем интонирования *дьиэрэтии ырыа* произведение теряет большую часть своих достоинств. Поэтому опус звучит на сцене Якутска, либо исполняется труппой театра в рамках гастрольных поездок.

Однако даже если особые технические требования не препятствуют постановкам и речь идет о высокохудожествен-

ственном произведении, ему не всегда уготована хорошая сценическая судьба. Для исследователей очевидно, что эстетический кризис целостен: это не только мировоззренческий диссонанс, породивший кризис содержания, утрату актуальности и интереса со стороны публики в новый исторический период. Речь идет и о кризисе формы выражения, т.е. собственно языка музыки и театра, которые претерпевают со временем существенные изменения. И это во многом относится к старым постановкам сибирских опер. Вербально-музыкальный текст должен быть сохранен, но, например, учитывая эволюцию возможностей визуализации, избавление от старых сценических эффектов в пользу более современных – вполне органичный процесс, который необходим при репрезентации сочинений.

В настоящее время мультимедийная техника и цифровые технологии в целом позволяют сделать достойную замену старым декорациям, добавить реалистичности и динамичности в представление. Технологичность и мобильность современных сцен дает возможность легко и правдоподобно выполнить многие ранее невозможные трюки и световые эффекты. Звукорежиссура обеспечивает лучшую акустику многих театральных и концертных залов. Уже все это неизбежно заставляет воспринимать постановки, сделанные несколько десятилетий назад, неактуальными и порой, несмотря на имеющиеся в тексте ремарки, ожидать их нового прочтения.

Развивается также и искусство вокала, меняется манера, стиль пения. Для подтверждения данной мысли достаточно сравнить прославленных исполнителей прошлого и настоящего. Это иллюстрирует О.Д. Степанидина, обратившаяся к анализу образа Ленского в трактовке певцов различных десятилетий. Автор напоминает о существенной эволюции

образа уже непосредственно в начале сценического пути оперы. Так, первоначального попадания «в образ» не состоялось ни на одной из премьер.

Например, 19 октября 1884 г. на сцене Мариинского театра «произошло то, чего так опасался Чайковский: его благоуханный цветок поглотила оперная рутинa <...> Для роскошной, помпезной России того времени было не до страданий одинокого романтического Поэта. Она наслаждалась пышными зрелищами, и в числе особо любимых стал “Евгений Онегин” Чайковского» (Степанидина О., 2018, с. 145). Следующие десятилетия потребовали новизны в прочтении оперы и «наиболее чуткие исполнители тонко улавливали эти процессы и отражали их в достаточно новых выразительных средствах, отображающих эти новые веяния» (Степанидина О., 2018, с. 145)⁷. Дальнейшие изменения трактовки образа героя и стиля исполнения в соответствии с реалиями конкретных периодов становились залогом актуального восприятия. И опера – не единственное музыкально-театральное направление, которое подверглось техническим изменениям. Достаточно вспомнить более наглядный пример: балетную технику и эстетику вековой и полувековой давности в сравнении с современной.

Если говорить о режиссерском театре, который является путем приближения проверенных временем шедевров к современной проблематике, то данное направление, сохраняя музыкальную составляющую сочинений, не всегда приводит к удачным результатам, вызывая порой резко негативную реакцию. В частности, не всех зрителей удовлетворила постановка «Энхэ-Булат батора» в Бурятском театре оперы и балета, сделанная в 2011 г. (режиссер Олег Юмов). Театр оперы, в отличие от театра балетного, в котором постановщики имеют возможность идти

по пути усложнения и осовременивания хореографии, сохраняя исходное музыкальное начало, значительно ограничены наличием вербального текста и сюжета, которые обрисовывают достаточно четкий круг образов и идей. Тем не менее, необходимо признать, что новая стилистика исполнения и новые социально-исторические реалии неизбежно приводят к эволюции в понимании и в трактовке произведений искусства прошлого.

Учитывая неизбежность изменений в восприятии произведений, обновление исполнительских техник и привнесение новых смыслов, каждая постановка музыкально-театрального сочинения требует обновления как целостность: «спектакль – система, структура и тип которой предопределен текстом произведения» (Сабина М., 2003, с. 55). Таким образом, возможным путем к включению в репертуар некоторых вполне достойных сочинений стала бы работа сибирских театров по по-

иску нового системного прочтения спектаклей, которое бы отвечало актуальным задачам искусства и представлениям социума, но также стало бы органичным решением, не приводящим к когнитивному диссонансу между исходным текстом и современной интерпретацией. В случае достижения баланса содержания и формы ряду удачных произведений может быть обеспечена новая сценическая жизнь.

В сибирских республиках могли бы быть поставлены такие концептуальные сочинения, как «Колыбельная песня» З.К. Степанова, «Неугасимое пламя» Н.С. Берестова, «Прозрение» Б.Б. Ямпилова, коллективная тувинская опера «Мөнгө аялга». Безусловно, новизна их понимания неизбежна, но это должно быть «обновление в рамках канона», которое позволило бы реанимировать к жизни достойные музыкальные опусы, сохранив узнаваемость первоисточника и не перечеркивая в корне его суть.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыкальная драма.

² Музыкальная драма.

³ Первая опера композитора, ноты утрачены.

⁴ Необходимо упомянуть в Бурятии следующие сочинения: «Братья» (1962) и «Саян» (1966), оперу-балет «Саган-хатан» (1971) Д.Д. Аюшеева, «Прозрение» (1967), «Чудесный клад» (1969), «Цыремпил Ранжуров» (1974), «Грозные годы» (1977), «Сильнее смерти» (1983) Б.Б. Ямпилова, детскую оперу «Репка» (1976), оперу-плакат «Песнь о Корчагине» (1977), рок-оперы «Тугая тетива Зээр-Далая» (1979) и «Медея» (1982), монооперу «Скандал в прицепном вагоне» (1980), музыкальную драму «Ночь умирает с рассветом» (1984), оперу «Товарищ Шариков» (1989) В.А. Усовича; в Туве – оперу «Чечек» (1966) С.М. Бюрбе, музыкальную драму «Плачущая скала» (1977) А.Б. Чыргал-оола, «Буян-Бадырга» (2004) С.И. Бадыраа и «Мөнгө аялга» («Вечная мелодия», 2004) коллектива авторов (Б.-М. Тулуш, У.Б. Хомушку, Ч.В. Комбу-Самдан, Н.А. Лопсан, А.Д. Монгуш). В Якутии – «Красного шамана» (1967) Г.И. Литинского, «Песнь о Манчаары» (1967) Э.Е. Алексеева – Г.Н. Комракова, «Неугасимое пламя» (1974) Н.С. Берестова, «Биһик ырыта» («Колыбельная песня», 1985, 2-я ред. – 1987, 3-я ред. – 1995) З.К. Степанова, «Сарыал» («Зарево», 1983), «Саасчаана и Сардаана» (1990),

монооперу «Манчаары» (1993), «Благословение Аар Тойону» (2002) В.В. Ксенофонтова, детскую оперу «Зеленое волшебство» (1986) П.Н. Ивановой, «Сулкены» (1987), П.М. Старостина, «Сын Солнца» (посв. Манчаары, 1987), А.Н. Созонова, «Драма» (1988) Е.И. Неустроева, монооперу «Возвращение» (1990) В.Г. Каца.

⁵ «В условиях оперы стиль сольного пения *дыэртэи* остался доступен лишь певцам, владеющим национальной манерой вокализирования. В этой связи естественно возникает вопрос о кадрах исполнителей» (Головнева Н., 1994, с. 175–176).

⁶ Факт соответствует действительности.

⁷ В числе сравниваемых – Н. Фигнер, Л. Собинов, Д. Смирнов, В. Атлантов, благодаря которым герой обрел разные лики, обусловленные спецификой сцены и требованиями публики, а также дарованием певцов: «Пусть голос Фигнера не обладал прекрасным тембром, но этот голос мог выразить самые разнообразные чувства и страсти: и нежнейшую любовь, и кипучие страсти в различных партиях, в т.ч. и Ленского. Собинов же обладал чисто лирическим тенором чарующего, весеннего, лучезарного тембра. <...> Он всегда давал образ по-юношески влюбленного героя» (Степанидина О., 2018, с. 148).

ЛИТЕРАТУРА

Баева А.А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 42 с

Гаврилова Л.В. История музыкально-театрального искусства: учеб. пособие. Красноярск, 2017. 242 с.

Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск, 1994. 384 с.

Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. М.: Композитор, 2009. 552 с.

Куницын О.И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1988. 256 с.

Сабина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003. 328 с.

Степанидина О.Д. Трансформация исполнительских подходов к образу Ленского в «Евгении Онегине» Чайковского как тенденция изменения эстетических критериев оперной культуры России в XIX–XX вв. // Грамота. 2018. № 1. С. 143–150.

REFERENCES

Baeva, A.A. (2000), *Russkaya opera poslednei treti XX veka (voprosy evolyutsii zhanra)* [Russian opera of the last third of the twentieth century (issues of the evolution of the genre)], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 42 p. (in Russ.)

Gavrilova, L.V. (2017), *Istoriya muzykal'no-teatral'nogo iskusstva* [History of musical and theatrical art], Krasnoyarsk, 242 p. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (1994), *Stanovlenie yakutskoi professional'noi muzykal'noi kul'tury (1920–1985)* [Formation of Yakut professional musical culture (1920–1985)], Novosibirsk, 384 p. (in Russ.)

Karelina, E.K. (2009), *Istoriya tuvinskoi muzyki ot padeniya dinastii Tsing i do nashikh dnei* [History of Tuvan music from the fall of the Zing dynasty to the present day], Kompozitor, Moscow, 552 p. (in Russ.)

Kunitsyn, O.I. (1988), *Muzykal'nyi teatr Buryatii* [Musical theater of Buryatia], Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ulan-Ude, 256 p. (in Russ.)

Sabinina, M.D. (2003), *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and dramatic theaters in the twentieth century], Moscow, 328 p. (in Russ.)

Stepanidina, O.D. (2018), “Transformation of performing approaches to the image of Lensky in Tchaikovsky’s «Eugene Onegin» as a trend of changes in the aesthetic criteria of Russian opera culture in the 19th – 20th centuries”, *Gramota* [Diploma], no. 1, pp. 143–150. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: pylneva@mail.ru

Author Information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of theory of music and composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 02.04.2024

После доработки 07.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 02.04.2024

Revised 07.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

© Светлова, О.А., 2024

УДК 78.072.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-96-104

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ХРОНИКА К.М. ГОЛОДНИКОВА В «ТОБОЛЬСКИХ ГУБЕРНСКИХ ВЕДОМОСТЯХ»

О.А. Светлова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В истории сибирской музыкальной журналистики последней трети XIX в. немало фигур, которых не принято относить к когорте выдающихся ее деятелей. Тем не менее, их сохраненное наследие требует изучения на современном этапе регионального музыковедения, что, в свою очередь, позволяет расширить представление о культурных реалиях сибирских центров. Объектом рассмотрения настоящей статьи является массив публикаций Капитона Михайловича Голод니кова (за период 1872–1891 гг.) – историка, краеведа, автора и редактора неофициальной части «Тобольских губернских ведомостей», о деятельности которого и его роли в судьбе газеты сложилось неоднозначное мнение в современной гуманитарной науке. Отмечается, что в условиях, диктуемых программой правительственного издания, К.М. Голодников в 1877 г. возобновил информирование читателей о культурных событиях Тобольска – концертах, спектаклях, литературно-музыкальных вечерах, общественных гуляньях с музыкой, празднованиях государственных дат. Материалы размещались в рубрике «Местная хроника», что обусловило жанровые черты публикаций. Их преобладающее большинство относится к выполненным по композиционному клише информационным заметкам о концертах, отчетам и отзывам о спектаклях местного общества любителей драматического искусства. Сделан вывод о том, что Голодников, не обладающий знаниями в области музыкального искусства, не мог выступать в газете в качестве музыкально-театрального рецензента и критика. В то же время его простые публикации, благодаря фиксации полных концертных программ и спектаклей, имен артистов и меценатов, способствуют воссозданию хроники культурных событий и звуковой атмосферы Тобольска того времени.

Ключевые слова: музыкальная журналистика, музыкально-театральная хроника, К.М. Голодников, Тобольск, Тобольские губернские ведомости

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Светлова О.А. Музыкально-театральная хроника К.М. Голодникова в «Тобольских губернских ведомостях» // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 96–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-96-104.

K.M. GOLODNIKOV'S MUSICAL AND THEATRICAL CHRONICLE IN THE "TOBOLSK PROVINCIAL VEDOMOSTI"

O.A. Svetlova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. In the history of Siberian music journalism in the last third of the 19th century, there are many figures who are not considered to belong to the cohort of its outstanding figures. Nevertheless, their preserved heritage requires study at the present stage of regional musicology, which, in turn, allows us to expand our understanding of the cultural realities of Siberian centers. The object of consideration of this article is an array of publications by Kapiton Mikhailovich Golodnikov (for the period 1872–1891), a historian, local historian, author and editor

of the unofficial part of the "Tobolsk Provincial Vedomosti", about whose activities and his role in the fate of the newspaper there is an ambiguous opinion in modern humanities. It is noted that in the conditions dictated by the program of the government publication, K.M. Golodnikov in 1877 resumed informing readers about the cultural events of Tobolsk – concerts, performances, literary and musical evenings, public festivities with music, celebrations of state dates. The materials were placed under the heading "Local Chronicle", which determined the genre features of the publications. The vast majority of them relate to information notes about concerts, reports and reviews of performances by the local society of lovers of dramatic art, made according to a compositional cliché. It is concluded that Golodnikov, who does not have knowledge in the field of musical art, could not act in the newspaper as a musical theater reviewer and critic. At the same time, his simple publications, thanks to the fixation of complete concert programs and performances, the names of artists and patrons, contribute to the reconstruction of the chronicle of cultural events and the sound atmosphere of Tobolsk at that time.

Keywords: music journalism, musical and theatrical chronicle, K.M. Golodnikov, Tobolsk, Tobolsk Provincial Vedomosti

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Svetlova, O.A. (2024), "K.M. Golodnikov's musical and theatrical chronicle in the «Tobolsk Provincial Vedomosti»", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 96–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-96-104.

Музыкальная культура Сибири последней трети XIX столетия продолжает открывать исследователям новые страницы своей истории, в том числе зафиксированные в региональной периодической печати. С одной стороны, сибирская пресса не раз служила богатейшим источником для фундаментальных музыковедческих трудов, среди которых, в первую очередь, отметим работы профессора Т.А. Роменской, уделившей при создании масштабной культурно-исторической панорамы развития сибирской музыки пристальное внимание музыкально-театральной журналистике (1997).

С другой стороны, местная периодика становилась объектом многих исторических и филологических изысканий, где музыкально-театральная критика не затрагивается за редчайшим исключением. В связи с культурой интересующего нас в данной статье Тобольска, но предшествующего периода, следует выделить статью Е.В. Костецкой (2010). Между тем колоссальный массив корреспонденции в сибирских газетах, относящийся к сфере музыкально-критической журналистики, на современном этапе музыкознания позволяет актуализировать ряд вопросов, связанных с периодичностью освещения культурных реалий того или иного города, персоналиями авторов и их наследия, тематическим и жанровым спектром изданных материалов.

Настоящая статья ставит целью рассмотреть музыкально-журналистское наследие в газете «Тобольские губернские ведомости» одного из известных деятелей культуры Сибири Капитона Михайловича Голодникова (1824–1906) – историка, краеведа, публициста, учителя Ялуторовского уездного училища, редактора неофициальной части вышеназванного правительственного издания, издателя частной газеты «Степной листок», автора нескольких научно-популярных работ¹, секретаря Тобольского губернского статистического комитета, члена-сотрудника Императорского русского географического общества и Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

О жизни и деятельности Голодникова на посту редактора «Тобольских губернских ведомостей» написано в работах филолога Ю.Л. Мандрики (2004) и историка В.В. Шевцова (2017), имя коренного сибиряка можно встретить в различного рода регионоведческих, книговедческих трудах, в числе которых выделим монографию Е.Н. Коноваловой (2006). Это был несомненно талантливый человек, который, как замечает Т.А. Роменская, в газете выступал «в качестве опытного и объективного корреспондента» (1997, с. 194)². Дело, однако, в том, что в истории сибирской журналистики сформирова-

лось неоднозначное представление о Голодникове.

Одни исследователи пишут о нем как о знаменательной фигуре «в литературной жизни Тобольской губернии второй половины века. Внучатый племянник знаменитого сибирского историка П.А. Словцова, он воспринял реконструкцию истории края как жизненную цель и основное поприще сибирского интеллигента»³. Иные же, например, В.В. Шевцов, считают, что его биография и творческое наследие «не блещут увлекательностью и оригинальностью, выполняя роль второстепенного фона для фигур первого плана» (2017, с. 116). С точки зрения этапов развития «Тобольских губернских ведомостей» историк характеризует особый «голодниковский период» – 1880–1891 гг., не очень заметный в сравнении с периодом редакторства «Тобольскими губернскими ведомостями» в 1859–1870 гг. И.Н. Юшкова и Е.В. Кузнецова в 1891–1895 гг.» (Шевцов В., 2017, с. 114).

Жесткую оценку деятельности Голодникова как редактора неофициальной части «Ведомостей» дает Ю.Л. Мандрика, называя период его правления «ледниковым» (2004, с. 9). Он пишет, что некогда удачливый журналист был неспособен воплощать задуманное и превратил «Ведомости» в авторскую газету, в которой «наблюдается засилье отчетов <...> практически отсутствуют корреспонденции, попытка всяческого анализа», «объявления иногда занимали до 60 процентов площади номера» (Мандрика Ю., 2004, с. 11). «Анализ публикаций за десять лет его редакторской деятельности свидетельствует об упадке издания, о потере авторов, о непоследовательной политике неофициальной части» (Мандрика Ю., 2004, с. 10). Объективно принимая данные точки зрения на начальном этапе наших изысканий, тем не менее, подчеркнем, что вопрос освещения Голодниковым общественно-культурной, музыкаль-

но-театральной жизни Тобольска до сих пор открыт и для его решения обратимся к документальным материалам.

Прежде всего, кратко воссоздадим контекст существования музыкально-театральной журналистики в «Тобольских губернских ведомостях» в период появления в газете Голодникова, который приступил к работе еще в 1863 г., будучи литератором с 17-летним стажем. На тот момент в «Ведомостях» публиковались заметки, обзоры, отзывы и рецензии о спектаклях и музыкальных вечерах, количественно от одного до четырех материалов в год (в подборках 1869 и 1871 гг. такие вообще отсутствуют) разных авторов, среди которых талантливые литераторы Е.В. Кузнецов, И. Страхов, корреспонденты других городов – тюменец И. Бартошевич, «Ялуторовец».

1872 г. стал в этом плане самым плодотворным, когда было напечатано шесть заметок в «Местной хронике», в том числе работа Голодникова в № 49 от 2 декабря. Это была первая его проба пера по данной тематике, а именно о праздновании 84-й годовщины Тобольской губернской гимназии и литературно-музыкальном вечере, организованном по этому случаю. Можно считать эту заметку знаменательной и особенной для автора, поскольку он был выпускником прославленного учреждения, о чем и сообщил читателям: «мы же, прежние питомцы этого заведения, считающие в среде своей общественных деятелей из числа губернаторов, профессоров и литераторов, рассеянных по разным губерниям империи и царства Польского, даже и не знали в свое время о дне основания ее»⁴.

Однако последующие годы в культурно-общественном направлении газеты стали затишьем. В связи с активным народническим движением программа правительственного издания была существенно ограничена и еще более политизирована. В 1870-х гг., когда сменилось че-

тыре редактора – Е. Кузнецов, А. Пальмов, Н. Никулин и Г. Ляпустин, «содержание неофициальной части сводилось, главным образом, к отчетам, объявлениям, ведомостям и извлечениям из журналов» (Шевцов В., 2017, с. 114). В том же русле протекало дело с театральными и музыкально-критическими публикациями: после ухода из редакции И.Н. Юшкова, которого мы считаем одним из первопроходцев сибирской музыкально-критической журналистики (Светлова О., 2023), с 1872 г. на длительное время отзывы, фельетоны и рецензии исчезли со страниц газеты. В подборках 1873, 1875–1876 гг. вообще отсутствуют даже краткие заметки и отчеты о культурно-творческой жизни Тобольска и других городов региона.

Именно Капитон Голодников с 1877 г. возобновил информирование сибиряков об общественно-культурных событиях Тобольска. Наиболее активно он печатался в 1877–1878 гг. и затем с 1880 г., когда занял должность редактора неофициальной части, на которой пробыл до 1891 г. По возвращении в Тобольск в 1895 г. Голодников недолго, всего около полугода выполнял обязанности редактора газеты после Е.В. Кузнецова. Общее число подписанных его инициалами «К. Г.» или «К. Г-въ» работ о музыкально-театральной жизни в указанный период (кроме 1895 г.) составляет 32⁵.

Обширна тематика его известий, которые ценны, прежде всего тем, что дают своеобразную панораму культурной жизни Тобольска конца 1870–1880-х гг. К материалам официального характера, посвященным празднованию государственных дат и имеющим соответствующий пафосный тон, относятся два отзыва о мероприятиях к 100-летней годовщине со дня рождения императора Александра I (1877, № 51, 17 дек.) и в честь восшествия императора на престол (1878, № 21, 27 мая). Из общегородских событий в прессе нашли отражение народное гуля-

ние в саду с музыкой (1877, № 37, 10 сент.), увеселения масляной недели (1883, № 10, 5 марта), спектакли и концерт на Рождество (1884, № 1, 7 янв.).

Примерно в количественно равном соотношении находятся заметки о концертах и любительских спектаклях, причем после открытия Тобольского драматического общества в 1886 г., о чем также Голодников сообщил читателям в № 3 от 18 января, постановки получили регулярное освещение в рубрике «Местная хроника» на протяжении следующих двух лет. Внимание литератора удостоено множество концертов, в том числе благотворительные музыкальные вечера, устраиваемые в пользу флота (1878, № 21, 27 мая), раненых воинов (1877, № 49, 3 дек.), бедных студентов губернии (1881, № 50, 12 дек.; 1882, № 14, 3 апр.), литературно-музыкальные вечера воспитанников гимназии и Мариинской женской школы, выступления местных музыкантов-любителей, гастролеров, например, артистов итальянской оперы Джубеллини Шульц и Шульц-Ряднова с участием скрипача из оркестра Императорского Московского Большого театра г. Женишэк (1882, № 20, 15 мая) или приезжей труппы режиссера Скуратова (1885, № 22, 1 июня), вечера духовной музыки (1889, № 6, 11 февр.). Более того, в «Тобольских губернских ведомостях» Голодниковым размещались сообщения о концертной деятельности местного отделения Императорского русского музыкального общества, открытого в городе в 1878 г. (восемь заметок за годы 1880–1881, 1883–1885, 1889–1890).

Характер и тематика события, условия размещения в рубрике «Местная хроника» во многом определяют жанровые контуры публикаций Голодникова. Статьи о праздновании юбилейных государственных дат выделяются масштабом и близки репортажу, поскольку содержат последовательное, детальное описание всех мероприятий. Показателен материал

о том, как в Тобольске отмечалось 100-летие со дня рождения Александра I.

Хронология события начинается от утренней заупокойной литургии в кафедральном Софийском соборе с речью о значении императора в русской истории и торжественной панихидой. В тексте передовицы освещается вся литературно-музыкальная программа дня, причем важное место отводится трем концертам, подготовленным хором архиерейских певчих, воспитанниками Мариинской женской школы и учащимися губернской гимназии.

В исполнении хора прозвучали песнопения «С нами Бог», «Коль славен наш Господь в Сионе», кант «Колена россы преклоните» и восьмиголосный концерт «Кто Бог велий». Ученицы школы представили Песнь Богородице и фортепианные пьесы Дж. Мейербергера и И. Крамера, а гимназисты – хорватскую песню «Па преј», русскую «Ездил белый русский Царь» и марш из альбома Брема. Каждый концерт завершался пением гимна «Боже, Царя храни!». Такое подробное изложение позволило автору с гордостью заключить, что Тобольск, названный им бедным, забытым, «убогим старцем», не отстает от других, более развитых городов «в выражении своих сердечных патриотических чувств, как на словах, так и на деле»⁶.

Большинство публикаций о концертах и музыкальных вечерах относится к информационным заметкам, в которых иногда добавлен элемент отзыва. Поскольку в условиях программы газеты не позволялось публиковать развернутые статьи, «запрещались корреспонденции, заключающие резкие заявления и суждения» (Роменская Т., 1997, с. 193), Голодников представлял читателям сжатую, но объективно точную информацию о прошедшем в городе творческом событии. Композиция таких его работ строится по четкому плану, как правило, из трех разделов: экспозиционного изложения времени, места,

функциональности и приуроченности концерта, в центральной части – перечислением всей программы и имен артистов (буквально номера по отделениям), что, с одной стороны, носит отчетный характер, но с другой – позволяет воссоздать музыкальную атмосферу города.

В завершающих абзацах указываются суммы сбора, наполняемость зала, выражается благодарность меценатам, дарителям, организаторам и другим персонам, имеющим непосредственное отношение к событию, а иногда читателям сообщались неожиданные новости городской культуры. Например, в заметке об инструментально-вокальном концерте отделения ИРМО 28 января 1881 г. Голодников добавляет важную деталь о последнем выступлении и последующем отъезде в Восточную Сибирь «даровитого» скрипача З.А. Барша, что будет «трудно вознаградимой потерей для Тобольского музыкального общества»⁷.

В подобных публикациях обычно кратко показана реакция слушателей на то или иное исполнение, с учетом уровня самих музыкантов, поскольку это связано с отражением финансовой стороны мероприятия (сбор, приход и расход). Так, для заметки о концерте учащихся Губернской гимназии и Мариинской женской школы в пользу бедных студентов 21 марта 1882 г. Голодников выбирает в целом не свойственный ему оценочный ракурс: «...пьесы исполнены были настолько удовлетворительно, насколько можно было ожидать этого от юного возраста исполнителей и исполнительниц. Большая зала гимназии была полна посетителями обо-его пола, вынесшими с собою самые приятные впечатления»⁸. При этом нередко он использует отчетно-устойчивые выражения (например, «зала была полна»), а вышеприведенная цитата встречается в других заметках, с соответственным варьированием, например: «Исполнение пьес было настолько удовлетворительно,

насколько можно было ожидать этого от лиц, достаточно уже ознакомившихся с условиями сценического искусства и не раз доставлявшими уже истинное удовольствие нашему обществу»⁹.

Однако нельзя утверждать, что Голодников составлял исключительно клишированные заметки и формальные отчеты. Примечательно, как в некоторых публикациях 1880-х гг. он привносит оценочный параметр, отходит от собственных жанрово-стилевых шаблонов и даже начинает проявлять в отдельных текстах ироничный тон. Такова заметка-фельетон в № 25 за 1883 г. о двух концертах приезжих музыкантов и двух общественных гуляньях, которые происходили в Тобольске, со времени коронационных празднеств все еще не вошедшем «в свою обыкновенную колею»¹⁰.

Оригинальность заметки не только в содержании – о несостоявшемся первом и неудачном втором концертах, чего ранее не встречалось у Голодникова и его предшественников, но и в выбранном приеме противопоставления предложения гастролеров и предпочтений местного общества любителей музыки. При характеристике первого артиста, господина Вагнера, намеренно применяются в тексте такие приемы, которые явно занижают заявленные достоинства «любимца столичных обществ». Его «горделивые ожидания» устроить вечер на четырех инструментах «к счастью или к несчастью» не состоялись, тем более что «Тобольск не так давно слышал игру одного штукмейстера, из труппы г. Галюше, бряцавшего разом на 7 инструментах, – так после этого игра на 4 инструментах для нас уже нипочем!»¹¹.

Неудачу концертов журналист объясняет завышенной ценой за билет, а во втором случае еще и реакцией тоболяков, которые предпочли вокальному концерту господина Звенигорецкого общественные гулянья в саду у памятника Ермаку «с фо-

кусами эквилибристики, двумя оркестрами музыки, с фейерверками, воздушными шарами и сюрпризами»¹².

В отличие от сдержанных известий о концертах Голодников пишет о театральных событиях более развернутые и даже эмоциональные отзывы, особенно если речь идет о благотворительных спектаклях любительского драматического кружка, как в передовице «Тобольск, 26 января 1883 года» о вечере в пользу бедных студентов губернии. Журналист акцентирует взгляд на переполненном зале сочувствующей такому делу публики. В комедии В.А. Дьяченко «Гувернер» и водевиле «Дочь русского актера» он выделяет артистов, «отчетливо» исполнивших свои роли, и особенно безукоризненную игру Ирины Семеновны Кони, вызвавшую оглушительный гром рукоплесканий, учитывая известность этой русской писательницы, «почтенной и заслуженной артистки Императорских С.-Петербургских театров, некогда восхищавшей игрою своею, под псевдонимом Сандуновой»¹³.

В заметке о спектаклях приезжего товарищества драматических артистов режиссера Скуратова подмечает оживление общественности города, но довольно удовлетворительное исполнение пьес, в качестве недостатка – «утрировку в гримировании»¹⁴ актеров, предпочитает умолчать о водевиле «Затейница» из-за его слабого содержания, несмотря на выдержанные 100 его представлений в Москве, и при этом целый абзац отводит местному молодому оркестру балльной музыки, который «не ударил лицом в грязь и можно надеяться, что со временем он может во многих случаях заменить и оркестр г. Декова, сделавшийся уже не в меру требовательным»¹⁵.

Даже в самых коротких заметках Голодников может упрекнуть любителей драматического искусства за выбор старого репертуара (1885, № 43, 26 окт.), пу-

блику на «галерке» – за непозволительное поведение во время спектакля (1887, № 39, 26 сент.), сопоставить игру приезжих артистов с игрой местных любителей, оценив последних как «обладающих гораздо лучшим вкусом в области изящного и лучшими манерами и дикцией на сцене»¹⁶.

После открытия в 1886 г. тобольского Общества любителей драматического искусства Голодников следил за его деятельностью на страницах «Ведомостей». Его отзывы часто обретали живой слог благодаря личностной, эмоциональной окрашенной оценке, как, например, в публикации № 17 за 1886 г., которая начинается фразой «Садимся писать под свежим впечатлением вчерашнего вечера...»¹⁷. Как всегда, перечислив программу, журналист ярко обрисовывает, с каким неподдельным и искренним чувством выступала любимица публики И.С. Кони.

Однако основная часть статьи посвящена пьесе П. Ершова «Сузге» по сибирскому преданию, и Голодников уже выступает в роли просветителя, знакомит читателей с кратким содержанием произведения, приводя развернутые цитаты поэтического текста, восторгается постановкой живых картин, которые «будучи сгруппированы при освещении бенгальских огней и магия, нашим талантливым художником, природным сибиряком, М.С. Знаменским, были безупречны как в отношении позитур, так и по костюмам»¹⁸. Перо литератора выражает искренность патриотических чувств сибиряка и несомненную поддержку молодого, развивающегося драматического общества.

С 1888 г. в «Тобольских губернских ведомостях» чаще стали появляться музыкально-театральные заметки, отзывы и рецензии других корреспондентов, среди них будущий редактор неофициальной части Е. Кузнецов, авторы с подписями «Х.У.З.», «Б», «Н. У-ский». Голодников продолжал в своем стиле информиро-

вать читателей о событиях до ухода из редакции и отъезда в Омск в 1891 г. Его последняя публикация о благотворительных концертах вышла в апрельском номере. В 1895 г., когда Голодников на полгода вернулся в тобольскую газету после Е. Кузнецова, она уже имела совсем другой характер и наполнение, в особенности в музыкально-критической части.

Резюмируя изыскания, вернемся к первоначально высказанной мысли о двойственной оценке фигуры Капитона Голодникова, но уже в отношении истории региональной музыкально-критической журналистики. Аналитическое рассмотрение его публикаций позволяет констатировать, что отсутствие музыкально-критического дарования и знаний в области музыкального искусства не позволили Голодникову даже на любительском уровне развиваться в этом направлении, в сравнении, например, с его современником Е.В. Кузнецовым. При этом следует заметить, что сам журналист четко понимал свою задачу «хроникера», и никак не рецензента и критика, о чем упомянул в одной из своих заметок в № 22 за 1885 г., и выполнял ее в течение всех лет своего редакторства. Он был объективен и честен перед читателем в том, что «не имея специальных познаний в сфере инструментальной и вокальной музыки, мы не позволяем себе и суждения об исполнении»¹⁹ произведений.

Вместе с тем с точки зрения истории музыкальной жизни Тобольска его простые заметки с указанием артистов и подробным перечислением концертных программ дают ясное представление о деятельности творческих сил города «голодниковского» периода, воссоздают его живую звуковую среду. Вчитаемся в критическое утверждение Ю.Л. Мандрики: «он фиксировал лишь события» (2004, с. 9). В формате правительственной газеты Голодников действительно писал своеобразную историческую хронику

музыкально-театральных событий, хотя и не претендующую на абсолютную пол-

ноту, но оказавшуюся весьма важной для будущего музыкального сибиреведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Альбом Тобольских видов» с фотографиями П. Паутова (1864), «Заслуживают ли и в какой мере заслуживают научного исследования сибирские курганы вообще и тобольские в особенности» (1879), «Памятная книжка Тобольской губернии на 1884 год», «Тобольск и его окрестности: исторические очерки» (1887), «Ссылные в Тобольской губернии и влияние их на нравственный и экономический быт старожилов» (1891) и ее редакция «Декабристы в Тобольской губернии. Из моих воспоминаний» (1899) и др.

² В указанном исследовании отсутствует какая-либо характеристика публикаций К.М. Голодникова.

³ История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е.К. Созиной. Кн. 2. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. С. 1018.

⁴ Тобольские губернские ведомости. 1872. № 49 (2 дек.). С. 298.

⁵ К ним могут быть добавлены еще несколько публикаций, напечатанных без какой-либо под-

писи, но, возможно, принадлежащих Голодникову как главному редактору неофициальной части «Ведомостей», что подтверждается стилистикой его письма, устойчивым предпочтением жанра и композиции.

⁶ Тобольские губернские ведомости. 1877. № 51 (17 дек.). С. 4.

⁷ Там же. 1881. № 6 (7 февр.). С. 6.

⁸ Там же. 1882. № 14 (3 апр.). С. 4.

⁹ Там же. 1884. № 4 (28 янв.). С. 3.

¹⁰ Там же. 1883. № 25 (8 июня). С. 2.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. 1883. № 5 (29 янв.). С. 4.

¹⁴ Там же. 1885. № 22 (1 июня). С. 3.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. 1886. № 6 (18 янв.). С. 3.

¹⁷ Там же. № 17 (26 апр.). С. 3.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. 1890. № 51 (22 дек.). С. 6.

ЛИТЕРАТУРА

Коновалова Е.Н. Книга Тобольской губернии. 1790–1917 гг. Сводный каталог местных изданий / Гос. публич. науч.-техн. б-ка Сиб. отд-ния Рос. акад. наук; сост и авт. Е.Н. Коновалова; отв. ред.: Е.И. Дергачева-Скоп, В.Н. Алексеев. Новосибирск, 2006. 528 с.

Костецкая Е.В. Отражение культурной жизни Тобольска 50–60-х годов XIX века в театральных заметках «Тобольских губернских ведомостей» // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 22. Филология. Искусствоведение. Вып. 46. С. 60–62.

Мандрика Ю.Л. «Голодниковский период» созвучен с «ледниковым»... // Тобольские губернские ведомости. Сотрудники и авторы. Кн. 1. Антология тобольской журналистики конца XIX – начала XX в. Тюмень, 2004. С. 4–16.

Роменская Т.А. Сибирская музыкальная пресса (1861–1917 гг.) // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997. С. 191–236.

Светлова О.А. Аспекты музыкальной критики И.Н. Юшкова в публикациях «Тобольских губернских ведомостей» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 1. С. 31–35.

Шевцов В.В. К.М. Голодников – критик, автор и редактор «Тобольских губернских ведомостей» //

REFERENCES

Konovallava, E.N. (2006), *Kniga Tobol'skoi gubernii. 1790–1917 gg. Svodnyi katalog mestnykh izdaniy* [The book of the Tobolsk province. 1790–1917. Consolidated catalog of local publications], in E.N. Konovallava, E.I. Dergacheva-Skop, V.N. Alekseev (ed.), Novosibirsk, 528 p. (in Russ.)

Kostetskaya, E.V. (2010), “Reflection of the cultural life of Tobolsk in the 50s and 60s of the XIX century in the theatrical notes of the «Tobolsk Provincial Vedomosti», *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University], no. 22, Issue 46, pp. 60–62. (in Russ.)

Mandrika, Yu.L. (2004), “The «Golodnikov period» is consonant with the «glacial period»...», *Tobol'skie gubernskie vedomosti. Sotrudniki i avtory. Kn. 1. Antologiya tobol'skoi zhurnalistiki kontsa XIX – nachala XX v.* [Tobolsk provincial Gazette. Staff and authors. Book 1. Anthology of Tobolsk journalism of the late XIX – early XX century], Tyumen, pp. 4–16. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997), “Siberian musical press (1861–1917)”, *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical culture of Siberia: In 3 vols. Book 2. Musical culture of Siberia from the campaigns of Ermak to the October Revolution. Book 2. Musical culture of Siberia in the second half of the XIX – early XX century], Novosibirsk, pp. 191–236. (in Russ.)

Вестник Томского государственного университета.
История. 2017. № 48. С. 114–117.

Shevtsov, V.V. (2017), “K.M. Golodnikov – critic, author and editor of the «Tobolsk Provincial Vedomosti»”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of Tomsk State University. History], no. 48, pp. 114–117. (in Russ.)

Svetlova, O.A. (2023), “Aspects of I.N. Yushkov's music criticism in the publications of the «Tobolsk Provincial Vedomosti»”, *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 1, pp. 31–35. (in Russ.)

Сведения об авторе

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по воспитательной работе, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: svetlolga@mail.ru

Author Information

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Vice-rector for Educational Work, Head of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 27.01.2024

После доработки 16.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 27.01.2024

Revised 16.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ В ТВОРЧЕСТВЕ МУСТАФО БАФОЕВА

Е.И. Мустафина¹

¹ Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, 100027, Республика Узбекистан

Аннотация. Целью статьи является рассмотрение произведений современного узбекского композитора Мустафо Бафоева о Великом шелковом пути, созданных на рубеже XX–XXI вв. в аспекте воплощения исторических образов и возрождения духовных ценностей культурного наследия Востока в их взаимодействии с культурой Запада. Это шоу-балет «Великий шелковый путь» для фортепиано, народных инструментов, голоса и синтезатора (1995), концерт «Шелковый путь в моем воображении» для виолончели, струнного квартета, ударных и фортепиано (2002) и 10 поэм «Великий шелковый путь» для фортепиано (2008). Каждое из этих сочинений является самодостаточным и в то же время они образуют триаду, обозначенную автором статьи как масштабно-целостная идейно-творческая художественная концепция. В процессе рассмотрения данных опусов решаются задачи индивидуального воплощения образов Великого шелкового пути и факторы общности, позволяющие охватить произведения разных жанров как составляющие компоненты единого макроцикла. На основе анализа выявлены особенности музыкальных выразительных средств, формообразования, отражающие черты национального стиля и мышления композитора. Высказанные ценные мысли композитора способствовали научному обобщению основных теоретических положений данной статьи и позволили прийти к выводам, в которых утверждается позиция композитора в его индивидуальной интерпретации воплощения образов Великого шелкового пути как неотъемлемой части узбекской национальной и мировой музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: Великий шелковый путь, воплощение образа, идейная концепция, композиционные технологии, средства музыкальной выразительности, шоу-балет, концерт, поэма

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мустафина, Е.И. Воплощение образов Великого шелкового пути в творчестве Мустафо Бафоева // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 105–112. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-105–112.

EMBODIMENT OF IMAGES OF THE GREAT SILK ROAD IN THE WORK BY MUSTAFO BAFOYEV

E.I. Mustafina¹

¹ State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, 100027, Republic of Uzbekistan

Abstract. The purpose of the article is to consider the works of the modern Uzbek composer Mustafu Bafoev about the Great Silk Road, created at the turn of the 20th–21st centuries in the aspect of the embodiment of historical images and the revival of the spiritual values of the cultural heritage of the East in their interaction with the culture of the West. These are show-ballet “Great Silk Road” for piano, folk instruments, voice and synthesizer (1995), concert “Silk Way in my imagination” for cello, string quintet, percussion and piano (2002) and 10 poems “Great Silk Way” for piano (2008). Each of these works is self-sufficient and at the same time they form a triad, designated

by the author of the article as a large-scale holistic ideological and creative artistic concept. In the process of considering these opuses, the author of the article solves the problems of individual embodiment of images of the Great Silk Road and commonality factors that allow covering works of different genres as components of a single macrocycle. On the basis of analysis in the article peculiarities of musical expressive means, formation, reflecting traits of national style and composer's thinking are revealed. The valuable ideas expressed by the composer contributed to the scientific generalization of the main theoretical provisions of this article and allowed to reach conclusions, which affirm the positive position of the composer in his individual interpretation of the embodiment of the images of the Great Silk Road as an integral part of Uzbek national and world music culture in general.

Keywords: Great Silk Road, image embodiment, compositional technologies, means of musical expression, show-ballet, concert, poem

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Mustafina, E.I. (2024), "Embodiment of images of the Great silk road in the work by Mustafo Bafoev", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 105–112. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-105-112.

В творчестве современного узбекского композитора Мустафо Бафоева (р. 1946) большой интерес представляет триада произведений шоу-балет «Великий шелковый путь» для фортепиано, народных инструментов, голоса и синтезатора (1995), концерт «Шелковый путь в моем воображении» для виолончели, струнного квинтета, ударных и фортепиано (2002) и 10 поэм «Великий шелковый путь» для фортепиано (2008). Все эти произведения отражают эволюцию музыкального мышления композитора в индивидуальной интерпретации образов исторического прошлого. Начиная с шоу-балета шли неустанные поиски образов и соответственно средств музыкальной выразительности, а временная дистанция между произведениями позволяет по-новому увидеть и раскрыть воплощенные композитором образы.

Столь важная тема привлекла внимание композитора в середине 1990-х гг. и вызвав к жизни произведения различных жанров, составила определенный этап в его творческой эволюции. «Эстетика моей художественной позиции, – по рассуждению М. Бафоева, – затрагивает ключевые проблемы нашего времени, в частности, отражение образов исторического прошлого в современном понимании на основе моего личностного взгляда на сложные процессы раскрытия

истории культуры в контексте Великого шелкового пути»¹.

В каждом произведении, посвященном воплощению образов Великого шелкового пути, раскрываются различные сюжетные фабулы, концентрированные мысли, интонации и ритмы, характерные для национальных культур народов Востока в индивидуальных прочтениях композитора, открывающих новые пути и стимулирующих появление новых традиций. «Национальное начало находит свое выражение и в характере творческой переработки стилизованных элементов иных национальных музыкальных культур, тоже образующей на разных исторических этапах определенные традиции» (Михайлов М., 1990, с. 257).

Естественно, что в изучении образов Великого шелкового пути необходим широкий исторический подход, позволяющий полноценно раскрыть сущность его музыкального воплощения. «Исторический подход предусматривает рассмотрение конкретно-исторического генезиса (происхождения) и развития объекта, исследование и отражение преимущественно генетических отношений развивающегося объекта; в этом случае в исследовании доминируют конкретные исторические факты» (Новиков А., 2009, с. 136). В этом отношении исследовательское внимание сосредоточено на особен-

ностях музыкального воплощения образов исторического прошлого.

Шоу-балет «Великий шелковый путь» состоит из ряда частей: Китай – «Отдых в императорском саду», Индия – «Сон священной коровы», Тибет – «Молитвенный барабан, или Храм тысячи колокольчиков», Средняя Азия – «Сюита Узбекистана: мелодии Бухары, Хорезма, Самарканда» Иран – «Горящий Персеполис, или Танец огня», Турция (Византия) – «Айя София», Египет (Миср) – «Сахара. Миражи». «Сама идея трансконтинентальных связей выражена в интонационных мелодических переключках, протянутых сквозь части, словно сотни нитей между отдельными регионами, этносами, народностями с индивидуальными и общими обычаями» (Матякубов О., 2005, с. 74).

Концерт «Шелковый путь в моем воображении» представляет собой цикл из восьми частей: Пролог «Земля и человек», «Караван», «Китай. В императорском саду», «Караван», «Индия. Мечта о священной корове», «Караван», «Иран. Посвящение Омару Хайяму и Хафизу», Эпилог «Бетховен, Йо-Йо-Ма и Я обнимаемся». В этом сочинении Великий шелковый путь раскрывается с новой историко-культурной стороны. В этом смысле данное сочинение явилось качественно новым этапом поиска образного мира Великого шелкового пути, в частности, углубления значимости культурных ценностей Востока и Запада, на что указывал Э. Ртвеладзе: «Его роль была значительно шире и разнообразнее, ибо по нему проходили караваны не только с различными восточными и западными товарами, но проникали и духовные ценности, религиозные идеи» (1999, с. 14). Именно эту сторону М. Бафоев раскрыл в данном концерте.

В произведении М. Бафоева обнаруживаются черты современного узбекского инструментального концерта, соеди-

няющего в себе принципы сюитности, вариационности и импровизационности. Музыкальное развитие происходит на нескольких уровнях: философском, событийном, символическом, художественном. Содержание произведения охватывает широкий круг музыкальных образов: лирико-философскую и лирико-бытовую картины, зарисовки, музыкальный диалог с прошлым и настоящим.

Все части произведения следуют друг за другом без перерыва, что создает ощущение композиции сюитного типа, в которой последовательно раскрываются определенные образные сферы. Как отмечает Н. Янов-Яновская: «Органически воспринят Бафоевым и такой широко распространенный в современном мировом музыкальном искусстве прием, как оперирование “гиперпространством” – свободное перебрасывание героев из одной эпохи в другую, из одного конца света – в другой, чем акцентируются глубинные внутренние связи явлений» (2019, с. 82).

Музыкальный язык сочинения характеризуется индивидуальностью и самобытностью образов, своеобразием и красочностью мелодико-интонационных сфер, богатством ладоструктурных и ритмофактурных образований, выбором выразительных средств и внутренним драматургическим единством. При этом каждая часть имеет свою линию развития. Здесь выявлен историко-ретроспективный и личностно-индивидуальный подходы композитора в раскрытии образного мира музыки.

Историко-ретроспективный подход проявляется в погружении в атмосферу прошлого, показа значения шелкового пути для культурных связей, объединение широкого географического пространства, визуализации жанрово-бытовых картин из жизни народов. Личностный подход композитора оригинально раскрывается в части «Караван», которая является связующим звеном в драматургии

произведения. Караван имеет здесь философско-символическое значение пути и трактуется как смысл бытия и движения жизни. Это воображаемое путешествие композитора по тракту Великого шелкового пути в контексте своеобразной сюжетной линии развития. Данная часть образует своего рода рефрен, который придает произведению черты рондальности, но в то же время основной ее функцией является показ пути от одной страны к другой. «Караван» повторяется каждый раз в видоизмененном варианте, постепенно усложняясь. Его музыка передает неторопливое шествие верблюдов и изнывающих от жары людей.

Концерт характеризуется единством мелодико-интонационной сферы. М. Бафоев большое внимание уделил вариантности и вариационным приемам развития музыкального материала. В каждом разделе тематическая основа видоизменяется, появляется интонационная многовариантность, восходящая к принципам мажорного разветвления, обращение к которым позволило композитору создать масштабное концепционное произведение.

В рамках данного исследования особенно интересны седьмая часть «Иран. Посвящение Омару Хайяму и Хафизу» и восьмая часть «Эпилог. Бетховен, Йо-Йо-Ма и Я обнимаемся». Седьмая часть – поэтическое посвящение великим восточным поэтам. Она представляет собой лирико-философские размышления композитора в символическом воображении, обращенные к поэтам. Использование выразительных импровизационных возможностей виолончели соло позволило композитору раскрыть своеобразие восточного мелоса. «Посредством утонченной, изысканной орнаментики в качестве монодийного материала, композитор открыл инновационные ресурсы музыкального тематизма» (Миршохидзода Г., 2022, с. 91). Интонации восточной мелодии создают образ поэтического художественного

творчества. Завершается седьмая часть плавным переходом в восьмую часть «Эпилог. Бетховен, Йо-Йо-Ма и Я обнимаемся». Заключительная часть является апофеозом композиторской мысли. В этой части М. Бафоев соединяет Восток и Запад, используя тему радости из Девятой симфонии Бетховена, тем самым воплощая идею единства народов.

В 2008 г. М. Бафоев написал масштабный фортепианный цикл 10 поэм «Великий шелковый путь», где многогранно раскрыл свой индивидуальный музыкальный стиль. Композитор блистательно продемонстрировал мастерство владения красочными гармоническими оборотами, метроритмическими структурами, способами организации звуковой ткани, оригинальными принципами формообразования, подчиненными созданию целостного сочинения. Жанр поэмы в музыке концентрирует в себе принципы музыкального и художественного мышления, отражает дуализм мировосприятия. Это, с одной стороны, индивидуализация содержания, драматургии, формы, а с другой – опора на закономерности литературного жанра поэмы.

В фортепианном цикле обнаруживается тяготение к образной детализации. Круг образов символичен и олицетворяет определенные ассоциации, требующие дифференцированности музыкального языка. Программные заголовки поэм вызывают образно-эмоциональные ассоциации и развивают творческую фантазию. Поэтические заголовки поэм вводят в мир конкретных образов. Музыкальный мир поэм характеризуется тембровой выразительностью, оттеняющей изменчивость настроений, красочностью тональных и ладовых сопоставлений. Многоплановое развитие музыкального языка выражается через темброво-изобразительную сферу.

В поэмах концентрируется внимание на контрастирующих друг с другом в образном и содержательном аспектах час-

тах, которые условно можно разделить на следующие виды: поэма-картина, поэма-размышление, поэма-зарисовка, поэма-портрет. Пьесы расположены в следующей последовательности: «Караван», «Тайны космоса (Пророк Мухаммад)», «В императорском саду (Китай)», «Сон священной коровы (Индия)», «В храме тысячи колокольчиков (Тибет)», «Волны Средиземного моря (Турция)», «Закливание огня (Иран)», «Посвящение Хафизу», «И.С. Бах в Сахаре (Аравия)», «Сказание о Амире Темуре (Туран)». В них запечатлены образы масштабного историко-культурного пространства.

Цикл поражает яркой картинностью, индивидуализацией образов, динамикой музыкального развития. 10 поэм явились результатом многолетнего накопления знаний и осмысления значимости Великого шелкового пути для композитора, изучения духовного опыта. Они открыли новые пути в эволюции музыкального мышления М. Бафоева. Музыкальный стиль поэм обусловлен во многом особенностями инструментальной драматургии и логикой композиционного развития. В цикле происходит расширение пространства, появляются новые функции времени как условия разворачивания музыкального процесса.

Сюжетное развитие цикла построено на идее звуковой материализации исторических образов прошлого и их соотношении с настоящим. Исходной точкой является создание особой звуковой атмосферы каждой поэмы, складывающейся из различных интонационных и ритмических национальных особенностей. В основе музыкальной драматургии поэм лежит многообразно проявляющийся контраст. Картины и зарисовки переплетаются со сложными философскими максимами и многозначными символами. Стремясь показать мир прошлого в движении, его изменчивости и многообразии, композитор осмысливал дуализм как микрокосмоса, так и макрокосмоса.

Объединяющее начало в цикле – поэмность. Музыка цикла пронизана гармонией образов прошлого и настоящего. Музыкальные образы, воссоздаваемые в поэмах, являются частью национальной истории в широкой временной перспективе. «Совокупность национальных и общечеловеческих принципов – залог создания бессмертных творений» (Аббасова М., 2018, с. 33). Образное содержание цикла раскрывает общую мировоззренческую основу духовного мира композитора, которая выливается в масштабную картину исторического прошлого и создает такие поэмы, как «Тайны космоса», «И.С. Бах в Сахаре», «Сказание об Амире Темуре».

В поэмах проявляется мастерство композитора в филигранной отделке музыкальной ткани, способности создавать звуковые образы, направленные на раскрытие художественного замысла. Применение современных композиционных технологий на основе темброво-ритмической структуры музыкального пространства придает своеобразный характер музыкальной образности. М. Бафоев изобретательно использует принцип взаимодополняемости различных элементов музыкальной ткани, аугментацию и диминуцию отдельных ритмических ячеек. Так, поэма «Тайны космоса» начинается с остиной ритмоформулы на ноте *ля* малой октавы, получающей ритмическое развитие в каждом последующем такте за счет внутренней вариантности ритмической группировки. Необходимо отметить, что *ля* малой октавы является лейтзвуком всего цикла и основой разнообразных ритмоформул, приобретающих драматургическую функцию в поэмах «В храме тысячи колокольчиков», «Сказание об Амире Темуре».

Поэма «Тайны космоса» поражает мастерством организации музыкальной формы, в которой средства музыкальной выразительности охватывают обширный

диапазон фортепианной звучности, достигаемый могучей кульминации. Импрозизационное развитие в поэме сочетается со строгой ритмической организацией и темповой динамикой движения. Следует отметить также взаимодополняемость горизонтальных и вертикальных параметров фактуры, образующих сложный полифонический сплав разнородных элементов, соединяемых в единое целое. Эта выявленная особенность музыкального мышления М. Бафоева обнаруживается и в следующих частях цикла.

В поэме «Посвящение Хафизу» композитор использовал имитации звучания узбекских народных инструментов тара в разделе *Moderato* и таблы в разделе *Allegro moderato*, указывая на это ремарками *quasi in tar* и *quasi in tabla*. Такого рода выразительные средства оправданы с точки зрения образной сферы в аспекте программного замысла композитора, тем самым создавая ретроспекцию в художественный мир Хафиза. Подражая выразительным возможностям тара и таблы, композитор обогащает тембровую палитру звучания, приближая его к эффектам расширенного фортепиано. Таким образом, в фортепианной фактуре очень удачно отражены характерные колористические приемы игры на таре и ритмичные экспрессии таблы, создающие неповторимые краски звукового мира.

В поэме «В храме тысячи колокольчиков» происходит погружение в мистическую атмосферу тибетского храма. «Колокольчик (санскр. *ghaṇṭā*, тиб. *dril bu*) – ритуальный предмет *Ваджраяны*, используемый чаще всего в комбинации с *ваджрой*. Колокол, который держат в левой руке, символизирует *праджню*, т.е. женский символ мудрости, а его звук передает пустоту всего сущего. *Ваджру* держат в правой руке, что является знаком мужской силы искусных средств (*упайя*)» (Андросов В., 2011, с. 256). Движение музыкального развития направлено на пе-

редачу состояния транса, а интонации и ритмы, подражающие звучаниям колокольчиков, создают атмосферу уединения и просветления.

Заключительная поэма «Сказание об Амуре Темуре», как эпическая фреска о жизни великой личности, показана композитором во всем многообразии музыкальных выразительных средств, являющихся отражением жизненных ситуаций, образующих калейдоскопическую панораму эпохи Темуридов. Многосоставная фортепианная фактура поэмы подобна буквенной вязи, тканево-ковровым полотнам, символо-изобразительным сюжетным росписям архитектурных сооружений эпохи Темуридов.

Данная тенденция обнаруживается и в сюжетной линии поэмы, в звуковое воплощение которой вплетаются символические узоры жизнедеятельности Амира Темура, отражающие его размышления, боевые действия, торжественное шествие, праздники. Эта часть построена на разнохарактерном музыкальном материале, развитие которого достигается путем усложнения метра, ритма, смены фактуры, динамики. Также композитор применил в поэме имитации звучания различных узбекских народных инструментов, в частности домбры, карная, сурная.

М. Бафоев использовал в цикле 10 поэм «Великий шелковый путь» широкий спектр современных техник композиторского письма, нетрадиционные приемы игры на фортепиано, трех- и четырехстрочную фортепианную партитурную нотную запись, аккорды-кластеры, кластерное тремоло, двойные глиссандо, игру вне ритма.

Подводя итоги аналитических наблюдений над воплощением образов Великого шелкового пути в триаде произведений, в частности, в шоу-балете «Великий шелковый путь», в концерте «Шелковый путь в моем воображении» и 10 поэмах

«Великий шелковый путь», необходимо отметить, индивидуальность, разнообразие и оригинальность творческих подходов М. Бафоева к интерпретации его художественных замыслов. Рассмотренные сочинения открывают новые перспективные направления развития музыкального искусства Узбекистана, отражающие актуальные проблемы современного искусства, связанные с возрождением национального наследия, образов исторического прошлого, культуры Востока и соотношении ее с прогрессивными взглядами нынешнего времени. Эти произведения являются показателем высокого уровня композиторского мастерства М. Бафоева и, в то же время, композиторской школы Узбекистана.

Триада этих сочинений отражает новизну и масштаб, широту художественно-творческой концепции М. Бафоева,

в которой воплотилась связь Востока и Запада, что позволяет сделать вывод о создании макроцикла «Великий шелковый путь» в творчестве Мустафо Бафоева. Концепция макроцикла позволила определить типы драматургии и семантику анализируемых произведений: в шоу-балете – вернисаж восточных культур; в инструментальном концерте – вселенское сообщество; в фортепианном цикле – квинтэссенция исторических образов.

Таким образом, «Великий шелковый путь» М. Бафоева от шоу-балета через концерт к фортепианному циклу 10 поэм представляет собой не только макроцикл, но и макротему в творчестве композитора, которая раскрывается в широкой временной перспективе и отражает эволюцию взгляда на образы исторического прошлого с идейно-духовных позиций нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Из личной беседы автора статьи с композитором Мустафо Бафоевым 17 декабря 2020 г.

ЛИТЕРАТУРА

Абрарова М.Ф. Национальные и общечеловеческие принципы в литературно-критическом творчестве композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ... д-ра философии (PhD) по искусствоведению. Ташкент, 2018. 33 с.

Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм: энцикл. слов. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.

Матякубов О.Р. Дodeкаграмма. Очерки в очерках о музыке и музыкантах моей страны и моего времени. Ташкент: ИСТИҚЛОЛ, 2005. 327 с.

Миршохидзода Г.М. Научные и образовательные аспекты сочинения Мустафо Бафоева «Мое представление о Великом шелковом пути» // Проблемы современной науки и образования. 2022. № 5. С. 89–92.

Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 288 с.

Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология научного исследования. М.: Либроком, 2009. 280 с.

Ртвеладзе Э.В. Великий шелковый путь: энцикл. справ.: Древность и раннее средневековье. Ташкент: Ўзбекистон миллий энциклопедияси, 1999. 280 с.

Янов-Яновская Н.С. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку. Ташкент: Musiq, 2019. 124 с.

REFERENCES

Abbarova, M.F. (2018), *Natsional'nye i obshchchelovecheskie printsipy v literaturno-kriticheskom tvorchestve kompozitorov XX–XXI vekov* [National and universal principles in the literary and critical work of composers of the XX–XXI centuries], Abstract. D. Sc. Thesis, Tashkent, 33 p. (in Russ.)

Androsov, V.P. (2011), *Indo-tibetskii buddizm* [Indo-Tibetan Buddhism], Orientaliya, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Matyakubov, O.R. (2005), *Dodekagramma. Ocherki v ocherkakh o muzyke i muzykantakh moei strany i moego vremeni* [The dodecagram. Essays in essays about the music and musicians of my country and my time], ISTIKLOL, Tashkent, 327 p. (in Russ.)

Mirshokhidzoda, G.M. (2022), “Scientific and educational aspects of Mustafa Bafoyev's essay «My idea of the Great Silk Road»”, *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Problems of modern science and education], no. 5, pp. 89–92. (in Russ.)

Mikhailov, M.K. (1990), *Etyudy o stile v muzyke* [Sketches about style in music], Muzyka, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Novikov, A.M., Novikov, D.A. (2009), *Metodologiya nauchnogo issledovaniya* [Methodology of scientific research], Librokom, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Rtveladze, E.V. (1999), *Velikii shelkovyi put': entsiklopedicheskii spravochnik: Drevnost' i rannee srednevekov'e* [The Great Silk Road: an encyclopedic reference book: Antiquity and the Early Middle Ages], Ўzbekiston millii entsiklopediyasi, Tashkent, 280 p. (in Russ.)

Yanov-Yanovskaya, N.S. (2019), *Teoriya interteksta v ee proektsii na vostochnuyu muzyku* [The theory of intertext in its projection on Oriental music], Musiqqa, Tashkent, 124 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Мустафина Екатерина Ильинична, самостоятельный соискатель (PhD), Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент, Республика Узбекистан)

E-mail: yekaterina.mustafina.91@mail.ru

Author Information

Ekaterina I. Mustafina, independent candidate (PhD), State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent, Republic of Uzbekistan)

E-mail: yekaterina.mustafina.91@mail.ru

Поступила в редакцию 09.02.2024

После доработки 17.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 09.02.2024

Revised 17.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

© Абдурашидова, Л.А., 2024

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-113-122

ТРАДИЦИЯ УСТОД-ШОГИРД КАК ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП ОБУЧЕНИЯ В АКАДЕМИИ МАКОМА РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН

Л.А. Абдурашидова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье привлекается внимание к актуальной и недостаточно исследованной теме восстановления и реализации в современном музыкальном образовании Таджикистана традиционной системы обучения *устод-шогирд* («учитель – ученик»), которая на протяжении столетий являлась ведущим принципом обучения в мусульманских культурах Центральной Азии. Автор рассматривает проблемность функционирования системы *устод-шогирд* в период последних десятилетий XX в. в сфере бытования классической музыки устной традиции Шашмаком, фокусируя внимание на ее возрождении в частной школе – Академии макома Республики Таджикистан (г. Душанбе). Изыскания автора показали отсутствие в современную эпоху опыта, аналогичного данному в странах распространения системы макома – Таджикистане и Узбекистане. Это мотивирует необходимость анализа и описания восстановленной и обновленной традиции *устод-шогирд* как основы учебного процесса в Академии макома, созданной в 2003 г. профессором, кандидатом искусствоведения, народным артистом Республики Таджикистан Абдували Абдулмаджидовичем Абдурашидовым. Новизна статьи заключается в том, что специфика сохранения и передачи традиционных знаний и умений в Академии макома и творческие перспективы распространения этой системы в современном музыкальном процессе рассматриваются впервые.

Ключевые слова: система *устод-шогирд*, традиционное музыкальное образование, Академия макома, *аруз*, танбур, Шашмаком

Конфликт интересов. Автор заявляет о наличии конфликта интересов (родственные отношения).

Для цитирования: Абдурашидова Л.А. Традиция *устод-шогирд* как ведущий принцип обучения в Академии макома Республики Таджикистан // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 113–122. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-113-122.

THE *USTOD-SHOGIRD* TRADITION AS THE LEADING PRINCIPLE OF EDUCATION AT THE MAQOM ACADEMY OF THE REPUBLIC OF TAJIKISTAN

L.A. Abdurashidova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article draws attention to the relevant and insufficiently researched topic of restoration and implementation of the traditional *ustod-shogird* ("teacher – student") training system in modern musical education in Tajikistan, which for centuries has been the leading principle of education in Muslim cultures of Central Asia. The author considers the problematic functioning of the *ustod-shogird* system in the last decades of the twentieth century in the field of classical music of the oral tradition of Shashmaqom, focusing on its revival in a private school – the Academy of Maqom in the Republic of Tajikistan (Dushanbe). The author's research has shown the lack of experience in the modern era, similar to that in the countries where the system of maqomat is spread –

Tajikistan and Uzbekistan. This motivates the need to analyze and describe the restored and updated *ustod-shogird* tradition as the basis of the educational process at the Academy of Maqom, established in 2003 by Full Professor, Candidate of Art Criticism and People's Artist of the Republic of Tajikistan Abduvali Abdulmajidovich Abdurashidov. The novelty of the article lies in the fact that the specifics of preserving and transferring traditional knowledge and skills at the Academy of Maqom and the creative prospects for spreading this system in the modern musical process are being considered for the first time.

Keywords: system of *ustod-shogird*, traditional musical education, Academy of Maqom, *aruz*, tanbur, Shashmaqom

Conflict of interest. The author claims a conflict of interest (kinship/family relationship).

For citation: Abdurashidova, L.A. (2024), "The *ustod-shogird* tradition as the leading principle of education at the Maqom Academy of the Republic of Tajikistan", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 113–122. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-113-122.

Устод-шогирд – в странах мусульманского Востока так называется традиция, искусство и метод устной передачи знаний и умений мастера ученику в контексте их профессионального общения. Систему *устод-шогирд* можно обозначить в качестве педагогики изустной традиции, которая прошла многовековую апробацию. Данная система исторически выполняла главную функцию в бережном сохранении и передаче музыкального наследия одного поколения выдающихся деятелей искусств другому. Ее тотальное воздействие на присущий музыкальному традиционно-профессиональному искусству макомистов высочайший уровень совершенства воспето во многих средневековых трактатах¹.

Однако процесс коренного изменения функционального значения традиционного образования в странах Центральной (Средней) Азии в XX в., как известно, повлек за собой кардинальный пересмотр и принципов образования музыкального. Во всех республиках СССР, в том числе и восточных, действовали единые принципы трехступенчатого музыкального образования, в которые не вписывалась традиция *устод-шогирд*. Кризисность сложившейся ситуации была адекватно осмыслена в 1970–1980-е гг. неравнодушным профессиональным сообществом, что мотивировало специалистов к созданию в 1972 г. кафедры восточной музыки в Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи (Узбекистан) и к открытию в 1979 г. кафедры восточной

музыки (затем переименованной в кафедру традиционного исполнительства) в Таджикском государственном институте искусств им. М. Турсун-заде, а в 2003 г. – факультета традиционной таджикской музыки в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова в г. Душанбе.

Следующим шагом в институционализации традиционной системы стало создание в Душанбе Академии макома. Уникальность и малая известность опыта Академии макома в условиях учебного заведения побудила автора уделить особое внимание изучению этого феномена. Целью статьи стало рассмотрение *устод-шогирд* и причин использования данной традиции как ведущего принципа обучения в Академии макома Таджикистана в аспекте ее продвижения, позитивно повлиявшего на развитие искусства Шашмаком² в Центральной Азии.

Современные авторитетные музыковеды этого региона подтверждают особую историко-культурную значимость явления *устод-шогирд*. Так, Д.А. Рустамов пишет: «Это веками апробированный метод передачи, сохранения и умножения ("творческой переработки") художественной информации» (2011, с. 154).

Ф.А. Азизи рассматривает *устод-шогирд* в качестве не только образовательного фактора, но и как систему обучения: «То, что *устод-шогирд* есть образовательный институт, не вызывает никакого сомнения. Однако это, скорее, система обучения – "*тадриси*" (от араб. – "*дарс*" – "урок"), а не только образование. Конеч-

но, “обучение” есть составная часть образовательного процесса, и в отдельных случаях эти понятия выступают синонимами» (Азизова Ф., 2009, с. 117).

Рассмотрим откristаллизовавшийся в Академии макома новый подход к изучению искусства Шашмаком в контексте принципа обучения, основывающегося на традиции *устод-шогирд*.

Следует отметить, что *устод* и *шогирд* на мусульманском Востоке относятся к общеизвестным и общепризнанным словам и понятиям, означающим *учитель* и *ученик*. *Устод* (мастер, учитель) – учит кого-либо и чему-либо, а *шогирд* (ученик) – учится у мастера чему-либо. В искусстве макомата *устод* обучает *шогирдов* мастерству исполнения макомов, основам построения классической музыки Шашмаком изустно, в форме общения.

Важно подчеркнуть, что подобная традиция характерна для традиционного музыкального обучения и в других регионах Востока. Изучая характер индийской классической музыки, Ф.А. Азизи отмечает: «Формирование системы, аналогичной системе учитель-ученик, в Индии (полное название системы гуру-шишья-парампара – учитель-ученик-традиция) относится к первым векам нашей эры. Как уже конкретизировалось, оно подразумевает, что “ученик следует учителю” или “ученик обучается ремеслу от учителя”. Согласно историческим индийским традициям, положение Учителя здесь весьма почетное. Он и Учитель, и Воспитатель, и Предводитель (“Проповедник” – тадж. “Пир”))» (Азизова Ф., 2009, с. 119). То есть понятие *устод* и *шогирд* в культурах стран Востока определяется идентично – учитель и ученик.

Немаловажное толкование слова *устод* встречаем у узбекского музыковеда О.Р. Матякубова. Он в частности пишет, что «в словаре XVIII века “Тиясул-лугат” слово *устод-мастер* имеет следующее толкование: *устод* происходит

от древнеперсидского слова “*уставад*”, что значит основа, книга. И книга эта не написанная, а “живая”. Следовательно, Мастер – это носитель традиций, “живая книга”. Именно в такой устной форме дошли традиции классической музыки до нашей обозримой живой практики. И сегодня она функционирует как незыблемая традиция, несущая в себе вековые потоки музыкальной науки и практики в неразрывном единстве» (Матякубов О., 2018, с. 78). Солидаризуемся с мнением О.Р. Матякубова о том, что *устод* является носителем традиций и выступает в качестве «живой книги».

Показательно, что на протяжении всей жизни *устод* постоянно совершенствует знания и развивает навыки исполнительского мастерства. Однако он не занимается их фиксацией, так как это делают ученые. Перед *устодом* стоят другие задачи. Он находится в постоянном поиске совершенствования искусства своего исполнения, живет накоплением навыков исполнительского мастерства и практических знаний, которые никогда им не фиксируются, но зато всегда находятся в орбите его внимания и практики. С этой точки зрения, *устод* действительно выступает как «живая книга»: этим он уникален и ценится среди знатоков.

В данном случае существо и специфика подобной ситуации заключаются в том, что *устод* – преуспевающий *мастер-знаток* – все свои знания и навыки хранит и передает как драгоценность, в которой остро нуждаются другие музыканты. Именно в силу своих фундаментальных познаний и умений наставник всегда был и будет востребован молодыми коллегами. Таким образом, с подобной «живой книгой» по существу можно ознакомить только устно – в форме беседы непосредственно с учителем (тет-а-тет), в глубоко творческом общении с ним. Ученики стремятся овладеть этими знаниями для того, чтобы как можно быстрее приобре-

ти достойный уровень собственного мастерства.

На мусульманском Востоке, в условиях музыки устно-профессиональной традиции веками в среде профессиональных исполнителей существовало типичное правило усвоения и передачи информации. В Таджикистане и Узбекистане в процессе изучения музыкального материала системы Шашмаком молодые исполнители макома (макомисты) прибегали и прибегают к проверенному на практике способу – сначала прослушивают музыку в вокальном и инструментальном исполнении *устода* и с первого раза стараются ее запомнить, а затем сразу повторить. Таков был наиболее распространенный и органичный принцип освоения феномена любого традиционного искусства, не только музыкального. Следует отметить, что подобный принцип себя оправдывал, что придало ему легендарную устойчивость в веках.

В русле *устод-шогирд* обучались и воспитывались многие поколения молодых музыкантов, будущих мастеров высокого искусства классической традиции, в частности исполнители системы Шашмаком. Их творчество и деятельность функционально разделялись на исполнителей (певцов и инструменталистов) и исполнителей-знатоков (сочинителей-бастакоров³).

В русскоязычной литературе не нашло отражения данное традиционное подразделение профессиональных восточных музыкантов на два отряда.

Первый из них – *мастера-исполнители* (тадж. *устоди ҳунар*) – корифеи национальной музыки высокой исполнительской традиции выполняли функцию распространения национального музыкального наследия (Абдурашидов А., 2023б, с. 20). К такому типу относились высокопрофессиональные певцы и инструменталисты, которые, как правило, не стремились к освоению теоретических

основ музыки устной традиции, но в вопросах исполнительства не уступали мастерам-знатокам.

Второй – *мастера-знатоки* (тадж. *устоди кулл* или *устоди илму хунар*) – владели всей системой знаний традиционного наследия Шашмакома и являлись носителями новых творческих идей, касающихся одновременно и исполнительства, и сочинительской деятельности. Контролируя ход развития профессионального искусства, эти мастера таким образом осуществляли руководство исполнением и сочинением макомной музыки; становились «генераторами» и «двигателями» музыкального процесса (Абдурашидов А., 2023б, с. 20). В число профессиональных многофункциональных знаний и умений мастеров-знатоков входили:

исполнительство на танбуре – ведущем музыкальном инструменте традиционной классики, поскольку этот инструмент являлся основным в формировании традиций профессионального творчества и ладовой системы Шашмаком (Абдурашидов А., 1991, с. 15);

владение ударным инструментом дойра – репрезентанта ритмической системы Шашмаком;

пение в сопровождении собственного исполнения на танбуре или дойре;

знание основы стихосложения (*аруз*⁴), умение анализировать стихотворения, сочинение мелодии к ним;

понимание соотношения музыкальной и поэтической ритмики, способность реализовывать их на практике и пр.;

сочинение музыки (вокальной и инструментальной) и пр.

Считается, что, не овладев танбуром, нельзя познать основы системы звуковысотной организации Шашмакома и, соответственно, претендовать на статус мастера-знатока. В этой связи, одним из условий в воспитании и становлении мастера-знатока являлись профессио-

нальные навыки игры на танбуре, а также умения представлять в его звуковой шкале построения ладоинтонационной системы Шашмаком. К сожалению, в условиях современной музыкальной жизни Таджикистана и Узбекистана настоящая традиция по многим объективным причинам частично уже не бытует, поскольку традиционные *устоды* – носители системы знаний и искусства – ушли из жизни несколько десятилетий назад. А.А. Абдурашидов пишет: «Сегодня уже нет тех корифеев макомного искусства, мастеров-знатоков *устоди кулл*, которые, как говорится, “стояли у руля” новых творений и всячески содействовали в обновлении и совершенствовании искусства Шашмаком» (Абдурашидов А., 2023б, с. 20). Вследствие этого, классическая музыка устной традиции Шашмаком сегодня только исполняется, но процесса сочинения не происходит, так как для сочинения и продолжения развития данного искусства у современных макомистов не хватает знаний и профессиональной практики, которые имели мастера-знатоки.

Напомним, что традиция *устод-шогирд* определяется и как образовательный институт, и как система обучения.

И действительно, понятие образование и обучение часто выступают синонимами. Однако по сути они отличаются друг от друга. Образование – понятие более широкое, чем обучение. Синтез образования и обучения определяет профессиональный профиль Академии макома. Он направлен на достижение основных целей – овладение знаниями, умениями и навыками, которые реализуются при совместной деятельности наставника (*устода*) – учить, и учащегося (*шогирда*) – учиться.

Система Шашмаком, как известно, является результатом профессионального творчества и музыкально-образовательные учреждения Таджикистана и Узбе-

кистана готовят достаточное количество соответствующего профессионального контингента для исполнения этой традиционной музыкальной классики. Однако для того чтобы продолжить процессы не только сохранения, но и развития данного искусства необходимо иметь нужное количество высокопрофессиональных специалистов – мастеров-знатоков, владеющих должным уровнем знания основ макомов и соответствующим опытом. Именно таких *устодов*, к сожалению, явно не хватает в культуре современного центральноазиатского традиционного исполнительства.

На волне глубокого осознания принципиальной важности воссоздания института *устод-шогирд* по инициативе известного ученого и мастера-знатока искусства Шашмаком, народного артиста Таджикистана Абдували Абдулмаджидовича Абдурашидова в 2003 г. и была создана Академия макома. Правительство Республики Таджикистан и Фонд Ага Хана⁵ (Программа «Музыкальная инициатива в Центральной Азии») поддержали идею А.А. Абдурашидова об открытии частной учебной структуры Академии макома в форме традиционной школы *устод-шогирд* в Таджикистане, которая была задумана как первое региональное центральноазиатское учебное и исследовательское учреждение данной специфики. В Академию макома были отобраны и приняты восемь молодых талантливых учеников и один свободный слушатель: Озода Ашурова, Насиба Омонбаева, Зумрат Самиджонова, Сироджиддин Джураев, Камолиддин Хамдамов, Джамшед Эргашев, Хуршед Иброхимов, Мурод Джумаев и Тохирджон Джураев (Абдурашидов А., 2012, с. 102).

Перед Академией макома ее руководителем А.А. Абдурашидовым в контексте школы *устод-шогирд* была поставлена цель – возродить классическую традицию исполнения Шашмакома в циклической

форме. Для достижения задуманной цели были поставлены следующие задачи:

1. Отобрать и обучить молодых талантливых исполнителей полноценной традиции классической музыки Шашмаком;

2. Обучить учеников Академии макома канонам исполнения цикла Шашмаком;

3. Исполнить и записать в новой версии (соблюдая все каноны ритмической, ладовой и композиционной систем) инструментальные и вокально-инструментальные разделы цикла Шашмаком в студии звукозаписи;

4. Издать в новой редакции и версии собрание Шашмакома в шести томах на основе записей исполнения учеников – ансамбля Академии макома.

Все поставленные перед Академией макома задачи в результате были выполнены за 12 лет, в том числе издана книга «Шашмаком»⁶ в 6 томах.

Сформулируем принципы системы обучения в Академии макома. Они состоят в том, что данная система концептуально строится на базе многолетнего профессионального опыта самого *устода* А.А. Абдурашидова и результатов его научного исследования ритмической, ладовой и композиционной основ цикла Шашмаком. Изучив теоретические аспекты музыки и сравнив ее с практикой исполнения Шашмакома, А.А. Абдурашидов пришел к выводу, что Шашмаком следует изучать и исполнять по-новому, на основе достигнутых им научных результатов, что позволило усовершенствовать и дополнить традиционную систему *устод-шогирд*. Именно по этой причине А.А. Абдурашидов создает Академию макома – собственную школу с установлением нового метода изучения и исполнения цикла Шашмаком.

Согласно данному методу ученики сначала проходят и изучают теоретические аспекты классической музыки, в частности каноны ритмической, ла-

довой и композиционной организации Шашмакома и только потом уже приступают к их исполнению. М.Н. Дрожжина описывает этот процесс таким образом: «В тактическом плане развития были выделены три этапа <...> Обучение было основано на новой методике, разработанной на базе результатов современного научного исследования и практического наблюдения основ Шашмакома. Это стало возможным благодаря тому, что основатель и президент Академии макома, народный артист Республики Таджикистан, Абдували Абдурашидов – известный ученый, в кандидатской диссертации которого сформирован современный аналитический аппарат, позволяющий исследовать Шашмаком как живую традицию. Был учтен также опыт Азербайджана, Индии, Ирана» (Дрожжина М., 2019, с. 86).

Ритмический аспект цикла Шашмаком ученики изучают во взаимосвязи с метрикой *аруз*⁷, которая ими познается на начальном этапе, а потом уже приступают к освоению ритмической организации цикла Шашмаком, так как вне метрики *аруз* овладеть принципами построения ритмики Шашмакома практически невозможно. В соотношении ритмики стиха (*зарб*) и музыки (*усул*⁸) формируются ритмические модели (*колиб*), которые устанавливают принцип ритмического построения разделов цикла Шашмаком (Абдурашидов А., 2023а, с. 36–37). Поэтому именно изучение ритмических моделей дает ученикам возможность теоретически познать ритмическую систему цикла Шашмаком и практически (осознанно, грамотно) ее применить в исполнении.

Принцип обучения в рамках этой системы выглядит так: ученики в первую очередь определяют размер стиха (например, стиха газели или рубаи), затем, согласно канонам *аруза* делят стих на слоги и выразительно (внятно) вычитывают их сначала до конца с подчеркиванием долгих и кратких слогов. Все это происходит

на основе ритма самого стиха, который сопровождается ударным инструментом дойрой. Освоив эту задачу, ученики переходят к следующей задаче – данный стих выразительно читается по слогам, в соотношении с макомными ритмоформулами (*усул*). Стоит отметить, что метрика *аруз* определяет поэтическую ритмическую организацию, а *усул* – остигатные (макомные) ритмоформулы в контексте инструментального исполнения Шашмакома, что значительно отличается от ритмических построений *аруза*. В силу этого, современным макомистам необходимо досконально знать и уметь применять на практике и ту, и другую закономерность ритмической организации.

Изучив основы соотношения ритмики стиха и музыки, а также построение ритмических моделей, ученики выходят на другой уровень знания канонов ритмической системы цикла Шашмаком. Именно эти знания становятся базовыми в познании метроритмических основ системы Шашмаком. Только таким способом ученики способны усвоить и грамотно исполнить все разделы этого цикла (Абдурашидова Л., 2019, с. 234–235).

Высотные и структурные особенности построения ладовых и композиционных основ цикла Шашмаком устанавливаются на основе звукоряда танбура. Звуковысотный аспект цикла Шашмаком учениками Академии макома изучается на основе звуковой шкалы танбура, так как его формирование происходило во взаимосвязи с этим инструментом. В этой связи изучение шкалы танбура и исполнения на нем является важной составляющей частью обучения в Академии макома. Ученики по требованию *устода* сначала изучают звуковысотную шкалу танбура: строй и настройки, аппликатурные позиции, октавные звукоряды, извлекаемые на танбуре, которые применяются в практике макомного исполнения и т.д. Затем устанавливают ступени октавных звукорядов,

с которых исполняются разделы цикла Шашмаком и формируются ладовые звукоряды. Таким образом, ученики познают высоту построения ладов в шкале танбура и тем самым их системную упорядоченность в цикле Шашмаком. Умение играть на танбуре и сопровождать им процесс пения очень важно в познании звуковысотной структуры цикла Шашмаком.

В целом педагогические позиции, реализованные в Академии макома, соответствуют системе *устод-шогирд* с учетом методики А.А. Абдурашидова. В качестве сравнения важно отметить, что обучение музыкантов-макомистов в государственных учебных заведениях, в отличие от Академии макома, строилось на основании пятитомного издания «Шашмаком»⁹, составленного *устодами* прошлого века – Б. Файзуллаевым, Ш. Сахибовым, Ф. Шахобовым – под редакцией В.М. Беляева. Все разделы циклов заучивались наизусть без особого осознания ритмического, ладового и композиционного аспектов системы Шашмаком. Позднее, выпускники Академии, начав преподавательскую деятельность в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова и Таджикском государственном институте искусств им. М. Турсун-заде, стали опираться и опираются на методику и шеститомное издание книги «Шашмаком» А.А. Абдурашидова.

Такой принцип изучения цикла Шашмаком, реализующийся в школе *устод-шогирд* А.А. Абдурашидова, в конечном итоге привел к успешным результатам. Ученики Академии макома Таджикистана в конце периода своего обучения (2007) смогли добиться невероятных успехов. Так, впервые в формате циклической композиции они исполнили и записали в студии звукозаписи все части – *Мушкилот*, *Наср* и *Савт* – инструментального и вокально-инструментального разделов Шашмаком. Далее, в зале Театра оперы и балета им. С. Айни Душанбе с 5 по 10

мая 2007 г. состоялась серия концертов Академии макома, в которых музыканты продемонстрировали ранее недостижимый уровень мастерства, исполнив в этот шестидневный период все шесть вокально-инструментальных частей Шашмакома («Наср») в циклической форме (Абдурашидов А., 2012, с. 105). Восстановление традиции циклического исполнения Шашмакома имело невероятный успех у публики и специалистов.

Таким образом, впервые в Таджикистане была возрождена и одновременно озвучена традиция циклического пения классической устно-профессиональной музыки таджиков. Это можно расценивать как уникальное историческое событие, произошедшее в таджикской музыкальной культуре за последние десятилетия. Проведение таких исторических концертов свидетельствует о том, что воспитанники Академии макома достигли высокого уровня исполнительского мастерства, разносторонности, широты и глубины охвата профессиональных знаний и практических навыков, которые заложены в классических музыкальных традициях. В этой связи, как отмечает М.Н. Дрожжина, «главное – все выпускники Академии макома работают в русле системы *устод-шогирд* на основе новой методики, по которой они обучались в Академии макома, обладая при этом ярким творческим почерком, закладывая основы новых исполнительских школ» (Дрожжина М., 2019, с. 88). Избран-

ный Академией макома путь изучения и циклического освоения макомного искусства заслуживает особого внимания и распространения.

Ранее изложенное предваряет некоторый итог: школа *устод-шогирд* А.А. Абдурашидова – Академия макома в Таджикистане – была задумана и действует как самостоятельная структура в возрождаемой традиционной системе подготовки макомистов. Она представляет собой высшее звено в формируемой структуре нового макомного образования.

Впервые проанализированные причины использования традиции *устод-шогирд* и ее развития в учебном процессе данной школы позволяют полагать, что выявленные научные и практические достижения Академии макома могут быть полезны и внедрены в учебный процесс обучения всех уровней музыкального образования Республик Таджикистан и Узбекистан.

Наработанный в Академии макома г. Душанбе опыт по сохранению и развитию музыкального наследия следует всесторонне изучать и использовать в различных творческих, научных и учебных структурах региона. Ибо, как считает А.А. Абдурашидов, «настал такой период, когда мы больше всего должны уделять внимание <...> изучению основ теории и практики макомов, восстановлению исконных традиций, с тем, чтобы дальше продвигать и развивать искусство Шашмаком» (2023б, с. 23).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Ташкент: Тип. № 1, 1946. 87 с.; Кошифи Хусайн Воиз. Футувватномаи Султони. Ахлокд Мухсини. Рисолаи Хотамия. Душанбе: Адиб, 1991. 320 с. (Кошифи Хусейн Воиз. Письмо Султана. Мораль Благодетеля. Хатамийский трактат. Душанбе: Адиб, 1991. 320 с.)

² Шашмаком – вокально-инструментальный макрокцикл, классическое устно-профессиональное музыкальное наследие таджикского и узбекского народов.

³ *Бастакор* (от сл. *баста* – «связка», *кор* – «работа») означает совмещение в одном лице создание

музыки, т.е. профессиональное песнетворчество автора традиционного стиля.

⁴ *Аруз* – восточная квантитативная система стихосложения (чередование долгих и кратких слогов).

⁵ Ага Хан IV (р. 1936) – духовный лидер мусульманской общины и сорок девятый имам в шиитском исламе.

⁶ Шашмаком: в 6 т. [Ноты] / авт.-сост. А.А. Абдурашидов. Душанбе: Адиб, 2016.

⁷ Следует отметить, что метрика *аруз* в Академии макома изучается по новому разработанному

методу устода А.А. Абдурашидова на основе музыкального ритма.

⁸ Усул (букв. (ар.) от сл. *асл* (ед. ч.), *усул* (мн. ч.) – «основа», «принцип», «способ») – остиная ма-

комная ритмоформула, на основе которой обозначаются разделы цикла Шашмаком.

⁹ Шашмаком: в 5 т. [Ноты] / сост. Б. Файзуллаев, Ш. Сахибов, Ф. Шахобов, ред. В.М. Беляев. М.: ГМИ, 1950–1967.

ЛИТЕРАТУРА

Абдурашидов А.А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 26 с.

Абдурашидов А.А. Шашмаком ва масоили инкишофи он. Душанбе: Бухоро, 2012. 120 с. (Абдурашидов А.А. Шашмаком и проблемы его развития. Душанбе: Бухоро, 2012. 120 с.)

Абдурашидов А.А. Аруз и музыка: О новом методе изучения и преподавания ритмики классической музыки Шашмаком // Материалы Научного симпозиума, проведенного в рамках 6-го Международного музыкального фестиваля «Мир мугама» г. Баку, 20–22 июня 2023 г. Баку, 2023а. С. 28–38.

Абдурашидов А.А. О восстановлении традиций классического творчества Шашмаком // “O‘zbek musiqiy merosining ta’lim tizimidagi o‘rni va ahamiyati” mavzuidagi respublika ilmiy-nazariy konferensiya materiallari to‘plami (Сборник материалов республиканской научно-теоретической конференции «О роли и значении узбекского музыкального наследия в системе образования»). Ташкент: ГИИКУз, 2023б. С. 20–23.

Абдурашидова Л.А. Школа устод-шогирд в обучении исполнителя таджикских макомов // Искусство глазами молодых: материалы XI Междунар. науч. конф., 28–29 марта 2019 г. / Сиб. гос. ин-т искусств им. Дмитрия Хворостовского; ред.: Н.В. Перепич, М.В. Саблина. Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 233–236.

Азизова Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. Душанбе: Адиб, 2009. 398 с.

Дрожжина М.Н. Школа в каноническом музыкальном искусстве и современность (на примере деятельности Академии макома в Таджикистане) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 85–90.

Матякубов О.Р. Новая концепция узбекского национального искусства маком // Материалы международной научно-практической конференции на тему «Искусство маком и его роль в мировой цивилизации». Ташкент, 2018. С. 76–92.

Рустамов Д.А. Особенности традиционной системы ученичества («Устод-шогирд») в песенно-музыкальной культуре Северного Таджикистана на рубеже XX–XXI вв. // Ученые записки. Худжанд: Худжанд. гос. ун-т им. академика Б. Гафурова, 2011. С. 153–163.

REFERENCES

Abdurashidov, A.A. (1991), *Tanbur i ego funktsiya v izuchenii ladovoi sistemy Shashmaqoma* [Tanbur and its function in the study of the Shashmaqoma palm system], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 26 p. (in Russ.)

Abdurashidov, A.A. (2012), *Shashmaqom va masoili inkishofi on* [Shashmaqom and problems of his development], Buhoro, Dushanbe, 120 p. (in Taj.)

Abdurashidov, A.A. (2023a), “Aruz and Music: On a new method of studying and teaching the rhythm of classical music by Shashmaqom”, *Materialy Nauchnogo simpoziuma, provedennogo v ramkakh 6-go Mezhdunarodnogo muzykal'nogo festivala “Mir mugama”* [Materials of the Scientific Symposium held within the 6th International Music Festival “Mugham World”], Baku, pp. 28–38. (in Russ.)

Abdurashidov, A.A. (2023b), “On the restoration of traditions of classical creativity by Shashmaqom”, *O roli i znachenii uzbekskogo muzykal'nogo naslediya v sisteme obrazovaniya* [On the role and significance of the Uzbek musical heritage in the educational system], GIICUZ, Tashkent, pp. 20–23. (in Russ.)

Abdurashidova, L.A. (2019), “School of ustod-shogird in training of Tajik maqoms performer”, *Iskusstvo glazami molodykh* [Art through the eyes of the young], in N.V. Perepich, M.V. Sablina (ed.), SGII im. D. Khvorostovskogo, Krasnoyarsk, pp. 233–236. (in Russ.)

Azizova, F. (2009), *Maqom i Falak kak yavleniya professional'nogo traditsionnogo muzykal'nogo tvorчества tadzhikov* [Maqom and Falak as phenomena of professional traditional music of Tajiks], Adib, Dushanbe, 398 p. (in Russ.)

Drozhdzhina, M.N. (2009), “School in canonical music art and modernity (on the example of the Academy of Maqom in Tajikistan)”, *Journal of Musical Science*, no. 2. pp. 85–90. (in Russ.)

Matyakubov, O.R. (2018), “New concept of Uzbek national art of Maqom”, *Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii na temu “Iskusstvo maqoma i ego rol' v mirovoi tsivilizatsii”* [Materials of the international scientific and practical conference on the theme “The art of Maqom and its role in the world civilization”], Tashkent, pp. 76–92. (in Russ.)

Rustamov, D.A. (2011), “Features of the traditional system of apprenticeship («Ustod-shogird») in the song and music culture of Northern Tajikistan at the turn of the XX–XXI centuries”, *Uchenye zapiski* [Scientific notes], Khudzhandskii gosudarstvennui universitet im. akademika B. Gafurova, Khudzhand, pp. 153–163. (in Russ.)

Сведения об авторе

Абдурашидова Латофат Абдувалиевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.Ю. Дубровская)

E-mail: abdurashidovalato@gmail.com

Author Information

Latofat A. Abdurashidova, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor M.Yu. Dubrovskaya)

E-mail: abdurashidovalato@gmail.com

Поступила в редакцию 09.04.2024

После доработки 17.05.2024

Принята к публикации 20.05.2024

Received 09.04.2024

Revised 17.05.2024

Accepted for publication 20.05.2024

ЖАНР КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Шао Минян¹, А.М. Петрова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается разностороннее развитие современной китайской художественной песни и ее роль в массовой музыкальной культуре страны. Изучается историческая эволюция жанра, анализируется разнообразие стилей и композиторских решений, а также особенности региональных разновидностей, вербальный и музыкальный тексты в контексте влияния на них элементов западноевропейской традиции. Подробно исследуется влияние художественной песни на разностороннее развитие китайского музыкального искусства и образования. Выявляется роль жанра в процессе повышения конкурентоспособности национального музыкального рынка, его значение в области композиторской музыки и роли в процессе популяризации культуры Китая. Отмечается ключевое значение первых китайских музыкантов, заложивших основы современной стратегии развития музыкального образования и вместе с тем песенных жанров. В XX в. художественная песня вышла на новый уровень развития, обусловленный представленной китайским композиторам свободой творческих ориентиров. Вхождение жанра в контекст современной массовой музыкальной культуры обеспечило художественной песне актуальность и конкурентную способность среди других песенных жанров.

Ключевые слова: современная китайская художественная песня, плюралистическое развитие, стилистическое разнообразие, музыкальная индустрия, межкультурные контакты

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шао Минян, Петрова А.М. Жанр китайской художественной песни и его влияние на развитие современной музыкальной культуры // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 123–129. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-123-129.

THE GENRE OF CHINESE ART SONG AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF MODERN MUSICAL CULTURE

Shao Minyan¹, A.M. Petrova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. This article examines the versatile development of contemporary Chinese art song and their role in the country's modern mass music culture. It examines the historical evolution of the genre, analyzes the diversity of styles and compositional solutions, as well as the features of regional varieties, and verbal and musical texts in the context of the influence of elements of Western European tradition on them. The influence of art songs on the diverse development of modern Chinese musical art and education is examined in detail. The role of the genre in the process of enhancing the competitiveness of the national music market, its significance in the field of composer music, and its role in the process of popularizing Chinese culture are revealed. The article points out the key importance of early Chinese musicians who laid the foundations for the modern strategy of music education and, at the same time, song genres. It is revealed that in the XX century art song has reached a new level of development due to the freedom of creative guidelines presented to Chinese composers. At the same time, it is noted that the

genre has entered the context of modern mass music culture, which ensured the relevance and competitiveness of art songs among other song genres.

Keywords: contemporary art song, pluralistic development, stylistic diversity, music industry, cross-cultural contacts

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Shao Minyan, Petrova, A.M. (2024), "The genre of Chinese art song and its influence on the development of modern musical culture", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 123–129. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-123-129.

Под художественной песней в китайском музыкознании понимается вокальная форма, сложившаяся в эпоху романтизма в европейской музыкальной культуре (преимущественно, Германия и Австрия) XIX в. (Шао Минян, 2023, с. 26). В данном случае речь идет о различии понятийного аппарата: в китайском музыкознании любая песня, имеющая авторство и написанная в западноевропейских традициях, отличается высокой художественной ценностью, развитым мелодическим компонентом, лирической экспрессией и эмоциональностью. И в этом ее отличие от народной песни (по классификации в китайском музыкознании) – более простой по содержанию и средствам музыкальной выразительности.

Ду Пэн определяет художественную песню как «вокальную композицию для одного голоса с фортепиано. Очень часто она является музыкальным оформлением какого-нибудь стихотворения» (2023, с. 104). В настоящей статье авторов будет интересовать история и значение жанра художественной песни, которая по классификации вышеобозначенного исследователя относится к первой категории – сочинения китайских композиторов, получивших профессиональное образование на Западе (к примеру, Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Цинчжоу и Хуан Цзы).

Изучению китайских художественных песен посвятили свои работы многие молодые китайские музыковеды. Ввиду многогранности самой проблематики исследование данного жанра протекает по

различным направлениям, концентрируется на отдельной проблемной области. Однако история становления и развития жанра всегда является тем неотъемлемым контекстом, к которому обращаются все исследователи¹.

Развитие художественной песни в Китае происходило под влиянием западноевропейской камерно-вокальной традиции. Жанр возник в Китае как отдельная ветвь вокальной музыки в 1920-х гг. в результате культурной рефлексии на политические, экономические и социальные изменения в жизни страны. Таким образом, история развития жанра китайской художественной песни составляет более 100 лет. Цель статьи – выявление особенностей развития жанра китайской художественной песни, видов ее стилистики и их роли в развитии современной китайской музыкальной индустрии. В основу методологии легли выработанные в российском и китайском музыкознании методы и подходы исследования.

В начале XX в., с приобщением к зарубежной (в первую очередь, западноевропейской) музыкальной культуре талантливые молодые люди – Сяо Юмэй² (萧友梅), Ли Шутун³ (李叔同) и др., отправились в Японию для изучения зарубежных концепций музыкального образования, и по возвращению на Родину сосредоточились на разработке концепции реформирования устаревших к тому времени форм музыкальной практики, а именно, созданию нового типа песни, известной как «школьная песня»⁴. Наиболее известными авторами, работавшими в данном

жанре, являются Ли Шутун (李叔同) и Шэнь Синьгун (沈心工)⁵. Тематика их песен была богата и разнообразна: они не только отражали духовные чаяния людей того времени, но и пропагандировали идею независимости, воспитывали дух патриотизма. Именно в творчестве этих музыкантов была заложена основа для развития китайской художественной песни. Тексты большинства песен являются переводами с других языков – японского или английского, музыкальный текст записывали с помощью цифровой нотации⁶. Цзэн Цян делает важное замечание по поводу вокальных сочинений, написанных для исполнения детьми: «В данных школах новые песни пишутся посредством заполнения старых мелодий новыми словами. Количество мелодий, написанных самим автором, очень мало. Данный феномен связывают с тем, что в прошлом в Китае было принято составлять подобные песенные произведения. Готовые мелодии подбирали под различные тексты песен и поэзию» (2021, с. 400).

Параллельно с развитием жанра «школьной песни» и постепенным проникновением в Китай зарубежных композиторских техник отмечается стремление к научной рефлексии и осмыслению исторических процессов в рамках развития китайской национальной академической и народной музыки. Китайские музыканты начали проводить систематические исследования во многих областях национальной музыкальной культуры, среди которых особое место занимала китайская художественная песня. При этом развитие данного жанра в этот период (начало XX в.) находилось в зачаточном состоянии.

В 1920 г. музыкант Цин Чжу (青主)⁷ создал один из самых ранних образцов современной художественной песни. Текст был позаимствован из знаменитого произведения китайского поэта Су Ши «Великая река идет на Восток»⁸. В ком-

позиционном плане здесь использованы передовые (для китайской музыкальной культуры того времени) зарубежные композиционные приемы. В частности, в песне сочетаются стиль бельканто и речитатив, в фактуре используется чередования арпеджированных звучаний и аккордовой фактуры⁹. Песня «Великая река идет на Восток» Цин Чжу является первым удачным опытом сочетания национальной китайской и западноевропейской музыкальных традиций, что сделало ее знаковым произведением.

К началу 1940-х гг. художественные песни прошлых десятилетий уже не могли отвечать тем процессам, что происходили в китайском обществе. Однако именно в 1940-е гг. в художественном песенном творчестве появились новые стилистические направления и темы. После победы в антияпонской войне¹⁰ жителям страны потребовалось больше культурной продукции для удовлетворения растущих духовных потребностей (Юань Цяочу, 2022, с. 43). Поэтому большинство художественных песен того времени представляли собой лирические произведения, в которых подчеркивались личные переживания композитора.

Музыкальный стиль отличался единством стилистики. Постепенно увеличивалось количество песен с сильным эмоциональным посылом – «С момента вашего отъезда» Тан Сяолин (谭小麟)¹¹ (1945). Гармония, аккомпанемент, фактура стали более богатыми, а композиторское мастерство национальных авторов значительно выросло по сравнению с предыдущим периодом. Народная песня выступила для молодых национальных авторов основой для создания собственных художественных песен, что придавало последним мощный национальный импульс.

В период с 1966 по 1976-е гг., во время Культурной революции, песенное творчество прошло три этапа: ранний – пес-

ни с цитатами Мао Цзэдуна в качестве текста, средний – запрет на создание художественных песен и поздний – новый виток интереса национальных авторов к жанру. В предисловии к собранию сочинений Хуан Цзы¹² есть ссылка на слова композитора: «Искусство эпохи показывает жизнь эпохи» (Юань Цяочу, 2022, с. 43). Песни, написанные в период Культурной революции, в большей или меньшей степени отражали атмосферу того времени: особенности общественной жизни, социальные настроения, идеологию. К ранним шедеврам относятся «Я стою на страже великой Родины» (我为祖国站岗) Чжао Бан (1972) и «Солнце партии освещает Родину» (党的阳光照耀着祖国) Ян Чжичжун (1974).

Поскольку песни этого периода создавались в особых социально-политических и культурных условиях¹³, их отличает эмоциональный тон высказывания. Сочинение песен на другие темы в этот период было ограничено и находилось под строгим контролем со стороны государства. Однако музыканты отваживались на смелые шаги в области композиции, например, «Возвращение в Яньань» (回延安)¹⁴ Янке¹⁵ (1975).

В 1980-е гг. (после 1976 г.), в период «реформ и открытости», композиторы получили свободу и стали сочинять музыку, обращаясь к разнообразным музыкальным концепциям и композиционным приемам. Среди сочинений этого периода есть те, в которых авторы экспериментировали со стилем, а также обращались к современным композиторским приемам. Например, «На полях надежды» (在希望的田野上) Ши Гуаннаня (1981). Есть и композиторы, продолжающие следовать традиции, например, «Весенний рассвет» (春晓) Ли Инхая (1987). В этот период большое значение придавалось развитию жанра художественной песни, проводились всевозможные

тематические конкурсы¹⁶, подготовившие ряд известных музыкантов.

В начале XXI в. китайская художественная песня, продолжая сохранять свои национальные традиции, вобрала в себя элементы других музыкальных культур, значительно расширив ареал заимствований. Развитие шло по двум направлениям: с одной стороны, композиторы (такие как Чжан Жуй, Ху Тинцзян и др.) комбинировали элементы традиционной китайской и инонациональных музыкальных культур, с другой – обращались к новым (для китайской музыкальной культуры) приемам и композиторским техникам, порой в форме весьма причудливых сочетаний (сочинения Сюй Пэйдун, Луань Кай и др.). Стилистическое разнообразие современной китайской художественной песни – одна из важных ее особенностей. Причиной тому явился ряд исторических, географических и социально-культурных факторов, а также значительное влияние западноевропейской традиции.

В художественных песнях во многом сохранились национальные черты китайской музыкальной традиции. Национальный стиль отражается и в вербальном, и в музыкальном текстах (Чжао Нань, 2016, с. 207). В качестве литературной основы, как правило, используются рифмованные стихи современных и древних китайских поэтов. Рифма подчеркивает ритмичность текста, способствует согласованности мелодии и текста. В музыкальном тексте китайские художественные песни включают в себя традиционные китайские музыкальные элементы. Например, в сочинении Лю Цин¹⁷ (2013). «Песня народа юэ» (越人歌) присутствует китайская пентатоническая модуляция, что придает мелодии ярко выраженный национальный колорит. Такие композиторы, как Лю Цин, Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Хуан Цзы, довольно часто обращались к китайской пентатонике. Именно это определило гармони-

ческую драматургию китайских художественных песен – она подчинена логике пентатонических ладов. Акомпанемент художественных песен призван передать уникальную ритмическую и метрическую красоту китайской поэзии.

Современные художественные песни во многом способствуют развитию массовой музыкальной культуры. Во-первых, они дают больше возможностей для выхода на музыкальную эстраду, широкий спектр музыкальных и поэтических жанров таких, как этнические стили, древние поэмы, экспериментальная музыка и т.д., позволяет слушателям разного возраста, происхождения и интересов найти собственные музыкальные предпочтения. Это расширяет слушательскую аудиторию и удовлетворяют потребности различных слоев общества.

Обогащение композиторских приемов содействует развитию инноваций в музыкальной массовой культуре страны. В современной художественной песне композиторы широко используют различные элементы народной, западной классической и современной китайской музыки. Интеграция национальных особенностей вызывает непрерывное развитие национальной культуры и популяризацию музыкального образования.

Являясь богатым ресурсом для создания учебных материалов, песни охватывают широкий спектр стилей и композиторских приемов, что делает учебные материалы для музыкального образования более разнообразными. Преподаватели могут выбирать различные виды песен в зависимости от интересов и потребностей учащихся, что активизирует их познавательный интерес, развивает эстетический вкус и слуховые навыки. Кроме того, использование современного песенного материала в музыкальном образовании улучшает качество преподавания. Преподаватели могут использовать эти произведения для практического обу-

чения, чтобы студенты могли овладеть музыкальными знаниями и навыками.

Развитие современной художественной песни сыграло важную роль в повышении конкурентоспособности музыкального рынка Китая. Эти песни обогатили жанры и стили, предоставив больше возможностей для выбора различным слушательским аудиториям. Развитие мультикультурализма в китайской массовой музыкальной культуре подтолкнуло авторов к экспериментам с новыми композиционными техниками, чтобы удовлетворить самые разные запросы аудитории.

Атмосфера музыкального творчества побуждает все большее число музыкантов к активному участию в создании музыки, что приводит к активизации цепочки музыкальной индустрии. На этом фоне конкуренция за музыкальные произведения становится все более жесткой. В силу особенностей экономического и социально-политического развития Китая, песня, как продукт композиторской деятельности, воспринимается в двух ипостасях: художественный объект и коммерческий продукт. В результате, композиторская работа в современном Китае всегда направлена на конкретную аудиторию, которая и определяет параметры и границы художественного творчества современных авторов.

Для того чтобы выделиться на рынке, авторам необходимо не только сохранять инновационный подход, но и повышать качество своих произведений. Конкурентная среда положительно влияет на уровень конкурентоспособности музыкальной индустрии в целом. Тенденция к интернационализации китайской художественной песни предоставила отечественным музыкантам более широкое пространство для развития. У них появилась возможность продемонстрировать свои таланты на мировой сцене и совместно с зарубежными музыканта-

ми создавать произведения, отвечающие запросам слушателей по всему миру.

Подводя итог, можно сказать, что жанр китайской художественной песни за свою столетнюю историю пережил этапы непрерывных поисков и развития: начиная с обращения к древним стихам и заканчивая современными художественными тенденциями, которые постоянно переплетались и обновлялись, демонстрируя уникальный художественный стиль. Китайские художественные песни обладают глубоким историческим и культурным наследием и продолжают расширяться и обновляться в плане художественных форм, способов выражения и содержания. Это важная часть китайской музы-

кальной культуры и одно из проявлений китайской «мягкой силы» в области культуры.

Художественные песни способствуют разностороннему развитию художественной культуры, популяризации и совершенствованию образования, повышают конкурентоспособность музыкального рынка, служат источником и стимулом для инноваций в области искусства, а также международного культурного сотрудничества. В будущем китайские художественные песни будут сохранять свой уникальный национальный стиль, смешиваться с музыкальными культурами мира и продвигать искусство Китая вперед.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь следует назвать имена таких исследователей, как Ван Кэсинь, Сюэ Хуан, Ван Даян, Луан Кай и мн. др.

² Сяо Юмэй (1884–1940) – первый в Китае доктор музыкальных наук, музыкант, педагог, основатель Шанхайской консерватории.

³ Ли Шутун (1980–1942) – основатель китайской школьной песни (学堂乐歌), музыкант, художник и педагог.

⁴ Школьные песни – это ряд сочинений песенного жанра, созданный в начале XX в. для музыкальных программ школ нового типа. Мелодии в основном заимствованы из Японии, Европы и Америки и представлены в аранжировке китайскими авторами. К рассмотрению особенностей данного жанра обращались многие видные исследователи как в Китае, так и в России. Среди наиболее современных трудов статьи Пан Ифэй (2018), Пан Ин Хуэхай (2018), Чжао Жунжун (2020), Сюй Кайхуа (2023).

Известный китайский философ, историк, философ, ученый, литератор, государственный и общественный деятель, один из лидеров либерального реформаторского движения в Китае Лян Цичао (1873–1929) выдвинул и развил идею о восстановлении китайской традиции посредством соединения стихов и музыки с учетом западноевропейских достижений в области вокальной культуры. Новый для китайцев музыкальный опыт начинал активно осмысливаться населением. Существенную роль в этом процессе сыграла специфическая разновидность песенного жанра, созданного специально для практического освоения песенной формы западного типа, которую в Китае называли *сюэтан юйгэ* (学堂乐歌), что в переводе с означает «школьная песня».

⁵ Шэнь Синьгун (1870–1947) – уроженец Шанхая (Китай), музыкант и педагог. Был инициатором и лидером движения «школьные песни», известен как «отец» данного жанра.

⁶ Система музыкальной нотации, используемая в Китае и, в некоторой степени в Японии, Индонезии, восходит к системе, разработанной Пьером Галеном, известной как метод Галена-Пари-Шеве.

⁷ Цин Чжу (1893–1959), ранее известный как Ляо Шанго. Окончил аспирантуру Берлинского университета в 1920 г. Был профессором Шанхайской консерватории музыки, занимался композицией и эстетикой.

⁸ Стихотворение Су Ши, китайского лирика эпохи династии Сун, в котором через описание пейзажа под лунным светом передается восхищение героями, сражавшимися на поле боя. Неявно выражена печаль автора о том, что ему не удалось достичь успеха в жизни.

⁹ Данные приемы призваны отразить своеобразное содержание сочинения: сожаление о том, что талант автора не был раскрыт полностью, сочетающееся с сильным чувством патриотизма.

¹⁰ Японо-китайская война, длившаяся с 1937 по 1945 гг.

¹¹ Тан Сяолин (1911–1948) – китайский композитор и исполнитель на пипе. Учился у Хуан Цзы и П. Хиндемита.

¹² Хуан Цзы (1904–1938) – китайский композитор и музыкальный педагог, считающийся отцом китайской художественной песни.

¹³ Культурная революция – серия социально-политических преобразований, проходивших в период с 1966 по 1976 г. в Китае, Культурная революция привела не только к широкомасштабным репрессиям против партийной оппозиции, но

и к попытке ликвидации религии и духовенства, гонениям на интеллигенцию.

¹⁴ Содержание этой песни связано с чувствами автора по поводу гонений на его коллег-музыкантов во время Культурной революции. В песне автор выразил свои печаль и гнев.

¹⁵ Янке – китайский композитор, бывший директор Ассоциации китайских музыкантов.

¹⁶ Например, конкурсы китайской художественной песни, проводимые в 1980-х гг.

¹⁷ Лю Цин – китайский композитор, автор около 1000 музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

Ду Пэн. Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 2. С. 103–109.

Цзэн Цян. Развитие китайского искусства песни в начале 20 века // Научные исследования и инновации. 2021. № 4. С. 399–402.

赵楠. 试论中国近现代艺术歌曲风格特点. 北方音乐. 2016年. 1期. 207 (Чжао Нань. Экспериментальное обсуждение стилистических особенностей современных китайских художественных песен // Северная музыка. 2016. № 1. С. 207).

邵明阳. 艺术歌曲《诗词》的情感表达与演唱分析. 喜剧世界. 2023年. 9期. 26-28 (Шао Минян. Анализ эмоциональной выразительности художественной песни «Eulogy» // Мир комедии. 2023. № 9. С. 26–28).

袁翹楚. 中国近现代艺术歌曲的演变历程. 文化产业. 2022年. 15期. 43–45 (Юань Цяочу. Ход трансформации современных китайских художественных песен // Индустрия культуры. 2022. № 15. С. 43–45).

REFERENCES

Du Pen (2023), “The state and development of artistic song in modern Chinese culture”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], no. 2, pp. 103–109. (in Russ.)

Shào Míng Yáng (2023), “Yì shù gē qǔ ‘lěi cí’ de qíng gǎn biǎo dá yǔ yǎn chàng fēn xī [Emotional expression and singing analysis of the art song “Eulogy”], *Xī jù shì jiè* [Comedy world], no. 9, pp. 26–28. (in Chinese).

Tszen Tsyán (2021), “The development of Chinese song art in the early 20th century”, *Nauchnye issledovaniya i innovatsii* [Research and innovation], no. 4, pp. 399–402. (in Russ.)

Yuán Qiáo Chǔ (2022), Zhōng guó jìn xiàn dài yì shù gē qǔ de yǎn biàn lì chéng [Transformation progress of contemporary Chinese art songs], *Wén huà chǎn yè* [Cultural industry], no. 15, pp. 43–45. (in Chinese)

Zhào Nán (2016), Shì lùn zhōng guó jìn xiàn dài yì shù gē qǔ fēng gé tè diǎn [Experimental discussion of the stylistic features of modern Chinese art songs], *Běi fāng yīn lè* [Northern music], no. 1, p. 207. (in Chinese)

Сведения об авторах

Шао Минян, студент II курса магистратуры Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыковедения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Authors Information

Shao Minyan, 2nd year graduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Поступила в редакцию 16.12.2023

После доработки 21.05.2024

Принята к публикации 22.05.2024

Received 16.12.2023

Revised 21.05.2024

Accepted for publication 22.05.2024

© Чэнь Юехань, 2024

УДК 398.8

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-130-136

ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Чэнь Юехань¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 199155, Российская Федерация

Аннотация. Изучаются исторические корни формирования китайской фольклорной вокальной традиции. Данная тема актуализирует вопрос сохранения нематериального песенного наследия китайского народа. Одной из проблем становится недостаточное знание тех факторов, которые и в будущем помогут развивать фольклорную традицию, национальный стиль вокальной музыки. Цель исследования – акцентировать и проанализировать отдельные факторы, которые формируют китайский вокальный стиль. Среди методов исследования – культурно-исторический, лингвистический анализ, классификация, обобщение, абстрагирование и наблюдение. Анализируется специфика вокального фольклора, бытующего в трудовой, досуговой и иной деятельности китайского народа, с характерными для фольклора анонимностью авторства, вариативностью, устными методами передачи. Обозначаются основные виды китайской народной песни, среди которых песни общей тематики, полевые, пастушьи, трудовые, праздничные. Затрагивается проблема преподавания китайского песенного фольклора с учетом непростых фонетических особенностей языка. Отмечается важность сохранения, развития и передачи от поколения к поколению традиционной вокальной культуры ради укрепления чувства национальной идентичности, формирования уникального (и положительного) образа Китая в глазах представителей международного сообщества. **Ключевые слова:** фольклор, китайские народные песни, национальная музыка, фонетика вокала, китайская фонетика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чэнь Юехань. Факторы формирования китайского национального стиля вокальной музыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 130–136. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-130-136.

FACTORS FOR THE FORMATION OF THE CHINESE NATIONAL STYLE OF VOCAL MUSIC

Chen Yuehan¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University, Saint Petersburg, 199155, Russian Federation

Abstract. The article studies the historical roots of the formation of the Chinese folk vocal tradition. This topic actualizes the issue of preserving the intangible song heritage of the Chinese people. One of the problems is insufficient knowledge of those factors that will help develop the folklore tradition and national style of vocal music in the future. The purpose of the study is to emphasize and analyze individual factors that shape the Chinese vocal style. Among the research methods are cultural-historical, linguistic analysis, classification, generalization, abstraction, and direct observation. The article analyzes the specifics of vocal folklore that exists in the work, leisure, and other activities of the Chinese people, with the anonymity of authorship, variability, and oral methods of transmission characteristic of folklore. The main types of Chinese folk songs are identified, including: songs of general themes, field songs, shepherds' work chants, and holiday songs. The problem of teaching Chinese folklore songs is touched upon, considering the complex phonetic features of the language. The importance of preserving,

developing, and transmitting traditional vocal culture from generation to generation is noted to strengthen the sense of national identity and form a unique (and positive) image of China in the eyes of representatives of the international community.

Keywords: folklore, Chinese folk songs, national music, vocal phonetics, Chinese phonetics

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Chen Yuehan (2024), "Factors for the formation of the Chinese national style of vocal music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 130–136. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-130-136.

Целью работы является выявление факторов, которые приводят к формированию специфики китайского национального вокального стиля. В качестве объекта работы выбрана китайская вокальная музыка, предмет – факторы формирования национального стиля китайской вокальной музыки.

Безусловная актуальность выбранной темы состоит в необходимости сохранения и передачи будущим поколениям наследия традиционной культуры. В наши дни большинство китайской молодежи предпочитает популярную музыку азиатских и западных коллективов, при этом мало интересуясь исконным музыкальным наследием собственного народа. Представители зарубежного сообщества чаще всего, незнакомы с китайскими народными песнями или же достаточно поверхностно осведомлены об отдельных композициях.

Для глубокого и осознанного сохранения традиций важно понимать их истоки, происхождение и развитие, а также те факторы, которые оказывали влияние на их формирование. Осмысление, осознание сути фольклорных вокальных произведений с большой вероятностью позволит испытать к ним положительные чувства. Новизна работы заключается в том, что в ее рамках был проведен анализ отдельных исторических, культурных факторов, которые повлияли на формирование стиля вокальной музыки многонационального китайского народа, разобрана фонетическая специфика народных песен и особенности ее преподавания при обучении будущих вокалистов.

Выбор методов исследования обосновывается необходимостью проанализировать китайский национальный стиль с исторической, культурной, теоретической и содержательной точек зрения. Важно обобщить имеющийся материал, классифицировать китайские народные песни, а также задействовать непосредственное наблюдение и абстрагирование для лучшего понимания исследуемой ситуации.

Тема народной вокальной музыки, преемственности вокальных традиций изучалась многими китайскими исследователями. Среди подобных трудов при подготовке данной статьи были использованы: «Развитие и передача из поколения в поколение китайской фольклорной традиции» Юэ Хэдун (2023), «Использование современных музыкальных приемов при исполнении китайских народных песен на примере пекинской оперы» Ли Шуай (2021), «Влияние фонетики китайского языка на исполнение фольклорных вокальных композиций и учет этого фактора в вокальной педагогике в высшем учебном заведении» Чжан Цяньвэнь (2019), «Художественная выразительность при исполнении китайских народных песен» Ян Ли (2017) и др. Если говорить об источниках на русском языке, то это «Китайская народная песня в вокальной подготовке студентов в музыкальных вузах Китая» Н.Г. Тагильцевой, Сюй Минлу, Чжан Тинтин, Сунь Дундун и Го Чжихуй (2019), «Педагогические возможности народной музыкальной традиции в воспитании совершенного человека» О.А. Теряевой и Дуань Вэньин (2021) и др.

Китайский национальный стиль вокальной музыки формировался на основе песенного фольклора. Как известно, особенность народных песен (в отличие от авторских) – это анонимность создателя, вариативность и передача вокального материала из уст в уста (Теряева О., 2021, с. 422). Автором народных песен является не конкретный человек, но представитель народа, который хотя бы один раз пел для себя или для других вокальное произведение. Каждый из создателей вносил в структуру произведения те или иные изменения, обеспечивая его вариативность. На протяжении большей части истории народные песни не записывались в связи с тем, что крестьяне, сочинявшие и исполнявшие их, не владели нотной грамотой, а также редко умели читать и писать, к тому же нельзя исключать, что многие народные песни были впервые созданы до появления в Китае какой-либо письменности (Юэ Хэдун, 2023, с. 25).

Народные песни появлялись естественно и спонтанно в процессе трудовой и досуговой жизни простых людей: земледельцев, охотников, кочевников, собирателей, бродяг, рыбаков, мореплавателей и т.д. В различных провинциях Китая присутствуют отличающиеся друг от друга народные песни; некоторые из них известны в нескольких провинциях под разными названиями и с небольшими текстовыми отличиями и отличиями в сопровождении. Большинство народных песен исполняются соло, но также встречаются дуэты, трио, квартеты, пение несколькими людьми в унисон, хорошее исполнение и пр.

Чаще всего, песни обладают простой структурой, так как у большей части народа не было времени на слишком долгое исполнение вокальных композиций. Однако существуют и исключения. К примеру, *уйгурский мукам* представляет собой продолжительное вокальное произведение с инструментальным сопровождени-

ем. Оно состоит из двенадцати циклов. Кроме того, также существуют и более продолжительные современные циклы, не вошедшие в классический перечень, их часто исполняют после окончания основного произведения. *Мукамы* традиционны на уйгурских праздниках, свадьбах.

Другой пример – эпос «*Манас*», распространенный среди степных народов КНР. Его исполняют специально подготовленные люди – *манасчи*, которые ходят по деревням и поют эпос наизусть с инструментальным сопровождением. *Манас* включает в себя 500 000 строк и представляет собой самый длинный эпос в мире (Ян Ли, 2017, с. 81).

Можно выделить несколько разновидностей народных песен в Китае. Авторская классификация китайского песенного фольклора представлена в таблице.

Знаменитая китайская опера возникла на основе традиционных песен. Она представляет собой длительное представление с определенным сюжетом, сочетающее пение, танцы, актерскую игру, акробатику и другие театральные атрибуты. В настоящее время существует более 300 разновидностей национальной китайской оперы. Самые известные из них – это пекинская, хэнаньская, хуанмэйская, шаосинская, сычуаньская, а также пинцзюй. В период династии Тан (618–907) началась постепенная институционализация традиционной китайской оперы. Это произошло после того, как император Сюань-цзун (712–755) открыл оперную труппу под названием «Грушевый сад». Труппа работала благодаря императорскому покровительству, что говорит о высокой ценности оперного искусства на правительственном уровне. С этих пор китайская опера все дальше отходила от фольклорной традиции, теперь над созданием оперных произведений трудились профессиональные и специально подготовленные драматурги, режиссеры-постановщики, композиторы, артисты и пр. (Ли Шуай, 2021, с. 143).

Виды национальных вокальных произведений китайского фольклора
Types of national vocal works of Chinese folklore

Вид народной песни	Характеристика	Названия песен
Общая тематика	Могли исполняться в различных ситуациях; были посвящены таким темам, как любовь, разлука, любование природой и др.	«Цветок орхидеи», «Молодые парни и девушки», «Цветоводы», «Горы и равнины»
Полевые	Сопровождали работу крестьян в поле	«Полевая песня», «Тяоцзы»
Пастушьи	Напевали оседлые пастухи и кочевники за работой	«Песня о выгуле коров», «Брат коровы Цзянмэнь», «Народная песня о пастбище лошадей», «Зов коровьего пастуха»
Трудовые	Помогали людям, выполняющим монотонную физическую работу каменщика, гребца, строителя., исполнялись хором	«Совместный труд», «Позывные гребца»
Праздничные	Исполнялись на новогодних торжествах, свадьбах, традиционных китайских праздниках и т.д. Содержали пожелания счастья, здоровья, любви, материального благополучия, хорошего урожая	«Жасмин», «Поздравляем с Новым годом», «Праздник весны»

Формирование художественного стиля китайской национальной вокальной музыки происходило на основе культур 56 национальностей, исторически населявших Китай, а также многих других, ныне не существующих этносов. Благодаря тесному общению, происходили непрерывные культурные заимствования одними народами вокального стиля других и наоборот. В результате появился уникальный и самобытный китайский вокальный стиль, который содержит характерные особенности многих этнических групп.

Вокальный стиль народного фольклора той или иной этнической группы определяется многими факторами такими, как ее географическое местоположение, исторический контекст, традиции и обычаи, религия, философское мировоззрение, менталитет и особенности культуры, эстетические концепции и национальный язык (Лин Хучин, 2014, с. 155). Послед-

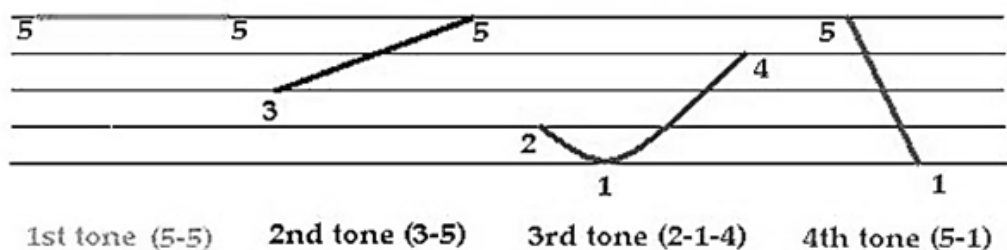
ний фактор заслуживает особенного рассмотрения. При исполнении вокальных произведений важно обращать внимание на характеристики произношения (Чжан Цяньвэнь, 2019, с. 170). Это просто необходимо для китайского языка, который относится к категории тоновых языков, т.е. таких, где вместо ударений используются тоны (Чэнь Цюн, 2012, с. 57).

Согласно общепринятой классификации в китайском языке существует четыре тона. Первый тон подразумевает ровную и высокую мелодию голоса. Второй – является восходящим, и часто его сравнивают с интонацией удивления или вопроса при преподавании иностранным обучающимся китайского языка на начальном уровне. Третий тон самый сложный, потому что сначала звук понижается, а затем вновь повышается. В беглой речи носителей китайского языка третий тон часто в определенных ситуациях заменяется на второй. И, наконец, четвертый тон –

это резкий и падающий звук, при этом достаточно короткий. Иностранцы, изучающие китайский язык, начинают осваивать тоны уже на первом занятии, так как в противном случае им будет нелегко

продолжать освоение языка, грамотно говорить и понимать речь носителей.

Визуальная демонстрация особенностей фонетики китайских тонов представлена на рисунке.



Тоны китайского языка¹

Chinese tones

Как следует из вышеизложенного, при исполнении вокальных произведений важно обращать внимание на тоны. Особенности певческой речи отличаются от особенностей разговорной, поэтому следить за тонами сложно, для этого необходимо прилагать усилия (Тагильцева Н., 2019, с. 119). Однако существует распространенное заблуждение, согласно которому исполнять песни на китайском языке можно, невзирая на эти тоновые особенности, мелодия «скрадывает» их, однако, совершенно очевидно, что текст при этом станет менее понятным для слушательской аудитории, чего, безусловно, допускать не следует. Кроме того, может возникнуть двусмысленность в трактовке того или иного значения слова, что способно существенным образом исказить весь текст и повлиять на отношение ко всей песне.

И, наконец, правильное фонетическое произношение позволяет лучше передать эмоции и чувства лирических героев народных песен, так как исполнительское искусство не должно сводиться лишь к виртуозности владения голосом: важна еще и эмоциональная и смысловая сторона произведения (Чжан Пэн, 2022, с. 90).

Традиционная музыка занимает достойное место в китайской системе музыкального воспитания и образования. У многих

педагогов по вокалу возникает резонный вопрос, как следует преподавать фонетику народных песен, ведь они создавались в то время, когда многие слова могли произноситься по-другому. Многие из них изначально исполнялись на разных диалектах китайского языка или на языках этнических меньшинств Китайской Народной Республики. Большинство исследователей сходятся во мнении, что в этом случае необходимо следовать тексту официального перевода, а также ориентироваться на современное прочтение иероглифов, а не на то, как они, скорее всего, могли произноситься раньше (Ван Хуэй, 2015, с. 22). Это важно для того, чтобы современный слушатель смог понять содержание и смысл песни.

Китайская народная песня формировалась на протяжении тысяч лет; возможно, ее исторические корни следует искать еще в первобытные времена на этапе образования того общества, которое в дальнейшем создало китайскую культуру. Народные песни китайского народа вобрали в себя черты и характеристики многочисленных национальностей, проживающих на территории Китая, а также соседних народов и этнических сообществ.

Резюмируя, перечислим отдельные факторы формирования китайского национального стиля вокальной музыки:

1. Народные песни, возникшие на центральных равнинах, в местах развития ханьской, т.е. собственно китайской культуры;

2. Народные песни этнических меньшинств, населяющих территорию современного Китая;

3. Традиции китайского оперного искусства;

4. Действия правительства Китая различных императорских династий, поощряющие или же, напротив, препятствующие развитию традиций китайской музыки;

5. Трансформация китайской системы вокального образования;

6. Специфические особенности китайского языка, в том числе китайской фонетики.

Для сохранения традиций необходимо знакомить представителей молодых поколений как в Китае, так и за его пределами, с великим наследием китайской народной

песни. Для этого важно на регулярной основе проводить подготовку новых вокалистов, а также стараться заинтересовать слушательскую аудиторию вокальным фольклором посредством средств массовой информации, создания положительного имиджа китайской музыки (через кинематограф, популярную музыку, телевизионные передачи, компьютерные игры), организации общедоступных концертов в различных городах и деревнях Китая и зарубежных стран, гастрольных поездок китайских национальных вокальных трупп по всему миру, уроков традиционного вокала в китайских массовых школах и детских садах и т.д. Это поможет китайской молодежи лучше понять собственные корни и особенности родной культуры, а представителям зарубежных стран – создать положительный образ Китая и его жителей в собственном сознании.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Mandarin Tones // Mid.edu. URL: <http://web.mit.edu/~jinzhang/www/pinyin/tones/> (дата обращения: 25.12.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Тагильцева Н.Г., Сюй Минлу, Чжан Тинтин, Сунь Дундун, Го Чжихуй. Китайская народная песня в вокальной подготовке студентов в музыкальных вузах Китая // Музыкальное и художественное образование в современном евразийском культурном пространстве. Екатеринбург, 2019. С. 118–124.

Теряева О.А., Дуань Вэньин. Педагогические возможности народной музыкальной традиции в воспитании совершенного человека // Личность в культуре и образовании: психологическое сопровождение, развитие, социализация: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Ростов н/Д., 2021. № 9. С. 420–426.

王惠. 山西民歌在民族声乐演唱教学中的应用探究[D]. 内蒙古师范大学, 2015: 22–23. (Ван Хуэй. Применение народных песен провинции Шаньси в академическом репертуаре высшего учебного заведения при обучении будущих вокалистов // Педагогический университет Внутренней Монголии. Журнал по вокальной педагогике. Хух-хото, 2015. С. 22–23).

李帅. 浅述民族声乐演唱的借鉴与创新——以地方民歌和京剧为例[J]. 中国民族博览, 2021, (17): 142–144. (Ли Шуай. Использование современных

REFERENCES

Chen Qiong (2012), *Hanyu fayin guize zai zhongguo shengyue zuopin yanchang zhong de yunyong* [Features of phonetics and pronunciation of Chinese folk vocal works], *Ningbo Jiaoyu Xueyuan Xuebao* [Journal of the Ningbo Institute of Education], no. 14, pp. 56–59. (in Chin.)

Ling Huqing (2014), *Zhongguo minzu shengyue lilun yanjiu chuyi – yi hanzu mingde “runqiang” lilun yanjiu weili* [A brief review of theoretical Studies of Chinese National vocal compositions, emphasizing Han songs], *Wenyi yanjiu*, no. 3, pp. 154–157. (in Chin.)

Li Shuai (2021), *Qianshu minzu shengle yanchangdejie jianyuchuangxin – yidifangminghehejingjuweili* [The use of modern musical techniques in the performance of Chinese folk songs using the example of Peking Opera], *Zhongguo minzubo lan*, no. 17, pp. 142–144. (in Chin.)

Tagiltseva, N.G., Xu Minu, Zhang Tingting, Sun Dongdong, Guo Zhihui (2019), “Chinese folk song in the vocal training of students at music universities in China”, *Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie v sovremennom evraziiskom kul'turnom prostranstve*

музыкальных приемов при исполнении китайских народных песен на примере пекинской оперы // China Ethnic Expo. Чэнду, 2021. № 17. С. 142–144).

令狐青. 中国民族声乐理论研究刍议——以汉族民歌“润腔”理论研究为例 [J]. 文艺研究, 2014, (3): 154–157. (Лин Хуцин. Краткий обзор теоретических исследований китайских национальных вокальных композиций, делающих акцент на песнях народа хань // Литературно-художественные исследования. Ханчжоу, 2014. № 3. С. 154–157).

张鹏. 浅谈汉语发音在声乐演唱及发声训练中的作用及运用 [D]. 云南艺术学院, 2022 (10): 88–99. (Чжан Пэн. Краткая дискуссия о роли правильного произношения при обучении исполнению вокальных композиций на китайском языке // Юньнаньский университет искусств. Издание по музыкальным наукам. Куньмин, 2022. № 10. С. 88–99).

张乾文. 汉语发音在声乐演唱及发声训练中的作用 [J]. 艺术家, 2019, (10): 170–171. (Чжан Цяньвэнь. Влияние фонетики китайского языка на исполнение фольклорных вокальных композиций и учет этого фактора в вокальной педагогике в высшем учебном заведении // Художник. Лхаса, 2019. № 10. С. 170–171).

陈琼. 汉语发音规则在中国声乐作品演唱中的运用 [J]. 宁波教育学院学报, 2012, 14 (3): 56–59. (Чэнь Цюн. Особенности фонетики и произношения китайских фольклорных вокальных произведений // Журнал Института образования Нинбо, 2012. № 14. С. 56–59).

悦贺栋. 民族声乐对原生民歌的传承与发展 [J]. 艺术大观, 2023, (26): 24–26. (Юэ Хэдун. Развитие и передача из поколения в поколение китайской фольклорной традиции // Art View. Чунцин, 2023. № 26. С. 24–26).

杨丽. 汉语语调、语气对声乐演唱的作用 [J]. 黄河之声, 2017, (5): 80–81. (Ян Ли. Художественная выразительность при исполнении китайских народных песен // Голос Желтой реки. Тяньцзинь, 2017. № 5. С. 80–81).

[Music and art education in the modern Eurasian cultural space], Ekaterinburg, pp. 118–124. (in Russ.)

Teryaeva, O.A., Duan Venin (2021), “Pedagogical possibilities of the folk musical tradition in the education of a perfect person”, *Lichnost' v kul'ture i obrazovanii: psihologicheskoe soprovozhdenie, razvitie, socializatsiya* [Personality in culture and education: psychological support, development, socialization], no. 9, Rostov on Don, pp. 420–426. (in Russ.)

Wang Hui (2015), *Shan xi min ge zai min zu sheng le yan chang jiao xue zhong de ying yong tan jiu* [The use of folk songs of Shanxi province in the academic repertoire of a higher educational institution when training future vocalists], *Neimengu Shifan Daxue*, pp. 22–23. (in Chin.)

Yue Hedong (2023), *Minzu shengyue duiyuansheng mingede chuancheng yufazhan* [Development and transmission from generation to generation of Chinese folklore tradition], *Yishudaguan*, no. 26, pp. 24–26. (in Chin.)

Yang Li (2017), *Hanyu yudiao yuqi dui shengyue yanchang de zuoyong* [Artistic expression in the performance of Chinese folk songs], *Huanghe zhisheng*, no. 5, pp. 80–81. (in Chin.)

Zhang Peng (2022), *Qiantan hanyu fayin zai shengyue yanchang jifa shengxun lian zhong de zuoyong ji yunyong* [Brief discussion on the role of correct pronunciation when teaching vocal performances in Chinese], *Yunnan Yishu Xueyuan*, no. 10, pp. 88–99. (in Chin.)

Zhang Qianwen (2019), *Hanyu fayin zai shengyue yanchang jifa sheng xunlian zhong de zuoyong* [The influence of Chinese phonetics on the performance of folk vocal compositions and taking this factor into account in vocal pedagogy in a higher educational institution], *Yishujia*, no. 10, pp. 170–171. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чэнь Юехань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург), ORCID ID: 0009-0005-7765-4859
E-mail: chenchen443578720@qq.com

Author Information

Chen Yuehan, postgraduate of the Department of Music Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen State Pedagogical University (Saint-Petersburg), ORCID ID: 0009-0005-7765-4859
E-mail: chenchen443578720@qq.com

Поступила в редакцию 03.01.2024

После доработки 30.05.2024

Принята к публикации 31.05.2024

Received 03.01.2024

Revised 30.05.2024

Accepted for publication 31.05.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 137–145
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 2, pp. 137–145
ISSN 2308-1031

© Долгушина, М.Г., Ван Цзюньтан, 2024
УДК 78.784
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-137-145

ОРГАНИЗАЦИЯ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛИ ЦИНЧЖАО»

М.Г. Долгушина^{1,2}, Ван Цзюньтан²

¹ Вологодский государственный университет, Вологда, 160000, Российская Федерация

² Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Целью статьи стал анализ звуковысотной организации музыкального материала в вокальном цикле китайского композитора Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао». Это известное в Китае и показательное для стиля композитора произведение впервые рассматривается в предложенном ракурсе, что предопределяет актуальность и новизну исследования. Авторами использовались общепринятые для российского музыковедения методы анализа современной гармонии. Кратко охарактеризована структура цикла и особенности его литературного первоисточника – стихотворений в жанре *цы* поэтессы Ли Цинчжао, жившей в эпоху династии Сун. Основное внимание уделено анализу музыкального языка. Установлено, что во всех песнях цикла наблюдается свойственное стилю Ван Цзяньчжуна соединение национальных черт с элементами современной композиторской техники. Репрезентантом национально-го, как правило, является вокальная партия, опирающаяся на пентатонику, европейские черты сосредоточены в партии фортепианного сопровождения. Выявлены содержащиеся в цикле интересные находки в области звуковысотной организации, связанные со специфическим использованием тональности, разнообразным применением ладовых структур, усложнением аккордов, оригинальными фактурными решениями. Сделан вывод, что всем приемам композитор сообщает не только звукоорганизационный, но и образно-драматургический смысл. Музыка Ван Цзяньчжуна убедительно передает движение чувств героини цикла от светлой грусти до глубокого отчаяния.

Ключевые слова: вокальный цикл, Ван Цзяньчжун, композитор, лад, аккорд, гармония, структура

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов

Для цитирования: Долгушина М.Г., Ван Цзюньтан. Организация звукового пространства в вокальном цикле Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 137–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-137-145.

ORGANIZATION OF SOUND SPACE IN THE VOCAL CYCLE BY WANG JIANZHONG “FIVE POEMS OF LI QINGZHAO”

M.G. Dolgushina^{1,2}, Wang Juntang²

¹ Vologda State University, Vologda, 160000, Russian Federation

² A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The purpose of the article was to analyze the harmonic and tonal organization of musical material in the vocal cycle of the Chinese composer Wang Jianzhong Five «Poems by Li Qingzhao». This piece of music is well known in China and demonstrates the style of this composer. Wang Jianzhong's vocal cycle is examined for the first time from the proposed point of view. This determines the relevance and novelty of this research. The authors

of the article used methods generally accepted in Russian musicology for analyzing modern harmony. The article briefly describes the structure of the cycle and the features of its literary source – poems in the qi genre by the poet Li Qingzhao, who lived during the Song Dynasty. The main attention is paid to the analysis of musical language. In all five songs of the cycle, there is a combination of national features characteristic of the composer's style with elements of modern harmony. Elements of Chinese music are usually present in the vocal part, which is based on the pentatonic scale. European features are concentrated in the piano accompaniment part. The cycle contains interesting discoveries in the field of harmonic and tonal-sound organization related to the specific use of tonality, varied use of modal structures, complication of chords, and original textural solutions. The authors come to the conclusion that the composer imparts not only a organizational, but also a figurative and dramatic meaning to all the techniques used. Wang Zjinzhong's music convincingly conveys the movement of the heroine's feelings: from slight sadness to deep despair.

Keywords: vocal cycle, Wang Jianzhong, composer, mode, chord, harmony, structure

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Dolgushina, M.G., Wang Juntang (2024), "Organization of sound space in the vocal cycle by Wang Jianzhong «Five poems of Li Qingzhao»", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 137–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-137-145.

Камерно-вокальная музыка занимает одно из ведущих мест в творчестве китайских композиторов последней четверти XX в. После окончания периода Культурной революции именно в камерных жанрах в наибольшей степени проявилась тенденция к обновлению музыкального языка, стилистическим экспериментам, нацеленным на соединение национальных основ с достижениями западноевропейской композиторской техники. Эта тенденция отчетливо выражена в творчестве Ван Цзяньчжуна¹ (Wang Jianzhong, 1933–2016) – композитора, пианиста, педагога, ученого. Он вошел в историю китайской музыки как один из наиболее уважаемых композиторов своего времени, его творчество получило признание не только в Китае, но и за пределами страны. Ван Цзяньчжун профессионально занимался изучением фольклора различных регионов Китая, а опора на народные истоки стала одним из его композиторских Credo. Однако в его произведениях, созданных в эпоху реформ и открытости, национальная самобытность всегда соединялась с умелым использованием приемов европейской композиторской техники как классической, так и современной.

В наши дни наиболее известно и востребовано фортепианное наследие Ван Цзяньчжуна. Его вокальные про-

изведения также сохраняют свое значение, привлекая внимание исполнителей и музыковедов. Объектом настоящего исследования стала организация звукового пространства в вокальном цикле Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» (1981).

В посвященных этому циклу и известным нам трудах китайских ученых анализируется специфика вокального исполнения (Чжэн Чэнчэн, 2017; Хоу Ядзи, 2023), а также особенности претворения в цикле черт традиционной музыкальной культуры (Ли Линьянь, 2013). В российском сегменте музыкознания творчество Ван Цзяньчжуна почти не изучалось. Единственной научной работой, посвященной исключительно его сочинениям, является диссертация Ли Юня о фортепианной музыке композитора (2019). Цикл «Пять стихотворений Ли Цинчжао» ранее анализировался Ли Ясюнь с точки зрения специфики воплощения в музыке образно-поэтического начала литературного первоисточника (2019; 2023, с. 49–61). Заметим, что предпринятый Ли Ясюнь анализ цикла не является всесторонним и исчерпывающим, а трактовка некоторых параметров музыкального языка отличается от результатов, к которым пришли авторы настоящей статьи.

В предложенном ракурсе цикл Ван Цзяньчжуна анализируется впервые. Это предопределяет *актуальность* и *новизну* работы. Основу *методологии* исследования составили труды по теории современной гармонии Н.С. Гуляницкой, Л.С. Дьячковой, Ю.Н. Холопова.

Кратко охарактеризуем общую структуру цикла, его содержание и литературный первоисточник. «Пять стихотворений Ли Цинчжао» можно отнести к типу сюжетных вокальных циклов. Сохранились сведения, что Ван Цзяньчжун хорошо знал древнекитайскую поэзию и высоко ценил творчество Ли Цинчжао (1084 – ок. 1151), отмечая гибкость, глубину и музыкальность ее стихов. Для вокального цикла композитор отобрал пять стихотворений в жанре *цы*², созданных Ли Цинчжао в разные периоды жизни: от безмятежной юности (поэтесса родилась в знатной и просвещенной семье) до «холодной старости в изгнании»³.

В китайских *цы* чрезвычайно велико значение фигуры автора, от лица которого обычно ведется повествование. Это качество представляется важным для вокального цикла, придавая автобиографичность его сюжетной основе. Следует отметить, что обозначенные над нотным текстом названия номеров – 1. «Жумэнлин» («Словно во сне»); 2. «Хуаньсиша» («Полоскание шелка в горном потоке»); 3. «Цзуйхуаинь» («Любуясь цветами при луне»); 4. «Юйцзяо» («Гордый рыбак»); 5. «Шэншэнмань» («Неторопливые капли дождя») – это названия мелодий, на которые Ли Цинчжао создавала свои поэтические описания. Возможно, таким образом композитор хотел подчеркнуть связь своих произведений с не дошедшими до нас древними напевами, особенности ритмической организации которых сохранили тексты *цы*. Далее при обозначении номеров нами будут приводиться инципиты стихотворений Ли Цинчжао в переводах С.А. Торопцева и М.И. Басманова.

Цикл содержит множество находок в сфере звуковысотной организации, касающихся тональности, лада, структуры аккордов. Прежде всего следует отметить, что даже там, где тональная основа выражена достаточно ясно, композитор вуалирует третью ступень. Поэтому при анализе представляется возможным указание не тональности, а лишь основного тона, подобно «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита. По-видимому, осваивая расширенную тональность, Ван Цзяньчжун шел по тому же пути, которым развивалась позднеромантическая музыка и «все больше укреплялась ладо-нивелирующая тенденция функционирования гармоний не по отношению к ладо-конкретной тонике, а по отношению к ладо-нейтральной» (Холопов Ю., 2005, с. 231).

Первая песня («Беседка у ручья мне помнится...») начинается *in F*. Примечательно, что начальное созвучие, исполняемое как долгий форшлаг, с одной стороны, является доминантой без терцового тона, а с другой – представляет собой бесполутоновый трихорд, последний звук которого разрешается в звук *фа*, образуя тетрахорд и явно намекая на пентатонику (т. 1). Таким образом, этот первый элемент создает ощущение зыбкости, эфемерности и неопределенности, что соответствует ретроспективному характеру словесного текста. Кроме того, композитор сразу обозначает основную звукоорганизационную идею цикла – идею синтеза пентатоники и разнообразно трактованной тональности.

В т. 2 появляется еще один важный элемент, своего рода лейтмотив песни, складывающийся из восходящей и нисходящей малой терции. Значимость этого лейтмотива определяется его вопросительным характером, обусловленным ключевой фразой текста «Что мне делать?». Лейтмотив звучит в верхнем голосе. В фоновом, аккомпанирующем слое его сопровождает квартсекстаккорд

третьей низкой ступени. В комплексе с верхним голосом его формально можно трактовать и как обращение VI₉, и как I₂ с секстой. Однако для слуха первостепенным здесь оказывается

колорит бифункциональной третьей ступени. В этом случае звуки верхнего голоса должны рассматриваться как побочные тоны – кварта и секста (пример 1).

Пример 1. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 1. Тт. 1–2



Два названных элемента выстраивают весь звуковой облик песни, форма которой складывается в результате их последовательного варьирования. Композитор использует «технику развивающей вариации» (термин Ю.Н. Холопова), характерную для произведений с центральным элементом сложной структуры. Одним из компонентов этой техники являются варианты-преобразования, к которым относятся транспозиция, видоизменение и усложнение.

Транспозиция оказывается основным способом варьирования второго элемента (тт. 4–6, 19–22). Первый же элемент лишь единожды подвергается точной транспозиции. Остальные его повторения связаны с усложнением вертикальной структуры, где основным средством становится полигармония. Так, при вступлении голоса (т. 7) в басу и в вокальной партии звучит тоника фа минора (здесь впервые можно говорить о ладовой определенности), а в остальных голосах партии фортепиано – его доминанта, затем доминанта с расщепленной терцией и, наконец, тонический септаккорд как олицетворение наибольшей устойчивости, встречающейся в песне. При этом вокальная партия представляет собой строго диатоническую мелодию, которая

может принадлежать как пентатонике, так и натуральному минору (пример 2).

Вторая песня («Весна тревожной стала и грустней») написана в вариантно-строфической форме, скрепленной троекратным проведением вступления: в начале, середине и конце песни.

Вступление создает образ внешнего мира и коррелирует с началом стихотворения, где речь идет о ласточках, которые скоро вернутся домой, о играющих соседских детях. Его тема имеет ярко выраженный инструментальный характер с элементами танцевальности и написана в ладу, по структуре совпадающим с лидийским С. Острый ритм, повторение одинаковых фраз со сдвигом на октаву вниз и последующая трижды повторенная оstinatная фигура создают ощущение легкости и беззаботности. Немаловажно, что в этой музыке полностью нивелированы национальные черты: несмотря на отсутствие полутоновых интонаций, пентатоники здесь нет, поскольку она не может содержать скрытых тритонов и больших септим (пример 3).

Драматургия песни строится на контрасте между вступлением и изложением основного материала. При переходе к нему в аккомпанементе устанавливается ровный ритм, темп становится более

Пример 2. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 1. Тт. 7–10

Натуральный f-moll/пентатоника

a tempo

T/D

T/D+3-3

T7нэт.

Пример 3. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 2. Тт. 1–3

УВ4

6

Пример 4. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 2. Тт. 6–10

淡 蕩 春 光 寒 食 天, 玉 炉 水 袅 残 烟.

C-dur F6 DD2 G-dur DD2

медленным. Кроме того, именно здесь появляется аккорд, который определяет гармонический облик песни в целом. Аккорды с побочными тонами – нередкое явление в цикле, в данном случае, это тоническое трезвучие до мажора с секстой (пример 4).

Интересно, что вокальная партия при этом опирается на минорную пентатонику. Даже при появлении секундакорда двойной доминанты четвертая ступень появляется только в фортепианной партии. Таким образом, *внутренний мир героини* раскрывается посредством ритмически гибкой мелодии, которая рисует

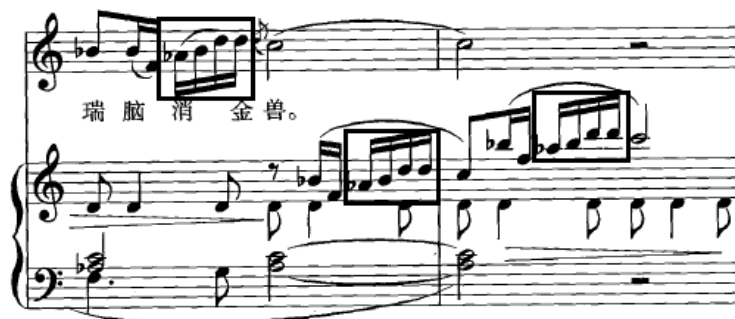
образ чистой и искренней грусти. Восходящая интонация малой терции, которой заканчиваются все фразы, звучит мягко и не несет трагедийной окраски.

Третья песня («Насуплен день и тягостно немерен») с точки зрения организации звукового пространства существенно отличается от двух предыдущих. Это предопределено содержанием *цы*, передающим чувства Ли Цинчжао после смерти мужа: «Не думай, что душа не знает мук / Когда откинет ветер штору, / поймешь: я, как Хрисанф, увяну скоро» (перевод С.А. Торопцева). Вокальная партия впервые построена не на пентатонике.

Более того, композитор «искажает» типичные для пентатоники бесполутоновые трихордовые мотивы. При этом вводно-тоновость здесь и не появляется, однако

большая секунда соседствует с большой терцией, что приводит к «мелодическому обнаружению увеличенной кварты» (термин В.П. Фраёнова) (пример 5).

Пример 5. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 3. Тт. 11–12



Данное мелодическое образование приобретает значение лейтмотива песни и встречается в ней 24 (!) раза при масштабе 28 тактов. Наибольшая его концентрация наблюдается в фортепианном вступлении, задающем диссонантный эмоциональный тон и гармоническую константу всей песни. Таковым оказывается тон *ре*: к нему стягивается мелодическое и гармоническое развитие. Изначально он воспринимается как органнй пункт, причем, доминантовый. В начале вступления очерчивается лаdoneйтральное *G*. В верхнем голосе чередуются си-бемоль и си-бекар. В конце первой строфы (тт. 15–16) он становится основой ости-натной тонической квинты натурального *ре* минора. Во второй строфе – басом вне-тонального моноаккорда, построенного по чистым квартам, а затем – основным тоном лидийского лада, в котором и заканчивается песня.

Четвертая песня («С земными смешались небесные волны») наполнена истинным драматизмом. Героиня выражает решимость отправиться к Холмам бессмертных. Эта часть цикла наиболее традиционна в отношении музыкального языка. Ладoneйтральное вступление *in Fis* строится на трехкратном повторении фактурной формулы, которая затем

ляжет в основу аккомпанемента. Гармонически она представляет собой тонику с внедренной секундой (*fis-gis-cis*). Данное созвучие можно расценить и как обращение квартового моноаккорда, однако при вступлении вокальной партии становится очевидным натуральный фа-диез минор.

Интересным представляется процесс перехода в фа минор перед началом второго куплета. Композитор сопоставляет минорные трезвучия с внедренными тонами, отстоящие на большую секунду (тт. 14–19). Сдвигая созвучие по целотоновой гамме, он приходит к си-бемоль минору, за которым следует секундаккорд малого минорного, разрешающийся в фа минор. Это один из немногих в цикле примеров функциональной модуляции.

К числу особенностей данной песни нужно отнести и то, что в ней *впервые* в цикле появляется интонация малой секунды в вокальной партии. До этого момента композитор избегал ее. Здесь же она не просто эпизодически встречается, но входит в состав основного мотива. Несмотря на простоту, он довольно противоречив. Начинаясь в натуральном миноре с бесполутонового трихорда, в контексте данного цикла, устойчиво ассоциирующегося с пентатоникой, он за-

Пример 6. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 4. Тт. 4–6



Пример 7. Ван Цзяньчжун. Пять стихотворений Ли Цинчжао. № 5. Тт. 1–3



вершается нисходящим ходом от третьей ступени к первой (пример 6).

Заметим, что даже в этой, самой «европейской» песне, Ван Цзяньчжун отказывается от вводнотоновости. В данном случае повышение седьмой ступени привело бы к неизбежной ассоциации с темой креста. В заключении песни лейтмотив звучит трижды, без текста, вокализом. Здесь в полной мере раскрывается обреченное состояние героини. Окончание на тонике с секундой предвосхищает звуковую организацию финала цикла.

Финальная песня («Хожу-ищу, брожу-ищу в тиши холодной и пустой...») глубоко трагична. Постепенное сгущение красок от начала к концу цикла выливается в кульминацию-катастрофу. Как и в предыдущих номерах, вступление концентрирует в себе основные образные и звукоорганизационные элементы.

Уже т. 1 звучит неожиданно. Ни аккордов с тритоном в основе, ни хроматизмов в цикле ранее не встречалось. Судорож-

ная агогика на репетициях в верхнем голосе очень оригинально передана графически. В третьем такте появляется контрастный мотив, представляющий собой бесполутоновый тетрахорд. Паузы между фразами и пустые параллельные квинты в басу довершают картину смятения и отчаяния. Звучание в первом такте на одной педали двух кварто-квинтовых аккордов разного звукового состава и повторение их на большую секунду ниже во втором такте охватывает все звуки хроматической гаммы и не позволяет выделить ни центральный элемент системы, ни тем более тональность (пример 7).

В т. 4 вступления появляется аккорд, который (в случае прослушивания цикла целиком, на основании сложившейся инерции) можно воспринять как своеобразный устой. Им оказывается обращение квартового аккорда *fis-h-e* со звуком *h* в басу. На протяжении первой части первого куплета это созвучие не обладает функциональной активностью. Весь ку-

плет построен на чередовании функционально не связанных кварто-квинтовых аккордов, на фоне которых звучат прерывистые фразы вокалистки.

Вторая часть куплета вносит яркий контраст. Неожиданно возникает типично романтическая фортепианная фигурация и проясняется роль указанного выше созвучия. Здесь оно оказывается тоники с минора с квартой, помещенной в нижний голос (тт. 13–14). В вокальной партии выделяются выразительные скачки на нисходящую и восходящую сексту. Этот фрагмент – один из самых лирических в цикле. Второй куплет является неточным повторением первого, однако, в отличие от него заканчивается не умиротворенно, а на пределе эмоционального напряжения.

Таким образом, соединяя национальные черты, основным репрезентантом которых становится пентатоника, с эле-

ментами современной гармонии, Ван Цзяньчжун многообразно применяет ладовые структуры, специфически трактует тональность, находит оригинальные фактурные решения. Характерно, что композитор придает каждому из использованных приемов не только звуко-организационный, но и образно-драматургический смысл. Весь цикл пронизан печалью: Ван Цзяньчжун, следуя за своей героиней, движется от легкой грусти к глубинам отчаяния. Пентатоника и другие диатонические лады, на которых основана вокальная партия первых двух песен, олицетворяют светлую печаль. В третьей части композитор намеренно искажает типичные для пентатоники интонации, подчеркивая напряженность и драматизм ситуации. Трагическая кульминация цикла в финальном номере сопровождается появлением единственного в цикле подлинно атонального фрагмента.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имя композитора транскрибировано в соответствии с системой Палладия.

² В X–XII вв. *цы*, как правило, представляли собой стихотворения любовно-лирического содержания, сочинявшиеся на известные мелодии и предполагавшие вокальное исполнение.

³专访作曲家王建中. URL: https://weibo.com/p/1005057538089090/photos?from=page_100505&mod=TAB#place (申请日期: 23.12.2023) (Ван Цзяньчжун. Интервью с композитором Ван Цзяньчжуном. URL: https://weibo.com/p/1005057538089090/photos?from=page_100505&mod=TAB#place (дата обращения: 23.12.2023)).

ЛИТЕРАТУРА

Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 22 с.

Ли Ясюнь. Вокальные циклы в творчестве современных китайских композиторов: образы и стилистические черты: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2023. 316 с.

Ли Ясюнь, Самсонова Т.П. Вокальный цикл «Пять стихов Ли Цинчжао» современного китайского композитора Ван Цзяньчжона: поэтический смысл и музыкальное воплощение // *Colloquium-journal*. 2019. № 17-7. С. 38–43.

Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. Ч. 1. М.: Композитор, 2005. 472 с.

李凌艳. 王建中声乐套曲《李清照词五首》的创作特色探析 // 《音乐创作》. 2013 (2): 102–104 (Ли Линьянь. Анализ творческих особенностей

REFERENCES

Hou Yaji (2023), *Wángjiànzhōng shēngyuè zuòpǐn "lǐqīngzhào wǔ shǒu shī" – "rú mèng", "zuì yīn huā" de yǎnzòu fēnxī* [Analysis of the performance of Wang Jianzhong's vocal works "Five Poems by Li Qingzhao" – As in a Dream and "Admiring Flowers in the Moonlight"], *Xiān yīnyuè xuéyuàn*, Xiān 19 p. (in Chin.)

Kholopov, Yu.N. (2005), *Garmoniia. Prakticheskii kurs* [Harmony. Practical course], part 1, Kompozitor, Moscow, 472 p. (in Russ.)

Li Lingyan (2013), *Wángjiànzhōng shēngyuè tàozuǒ "lǐqīngzhào cí wǔ shǒu" de chuàngzuò tèshè tànxī* [Analysis of the creative features of Wang Jianzhong's vocal suite "Five Poems by Li Qingzhao"], *Yīnyuè chuàngzuò* [Musical creativity], no. 2, pp. 102–104. (in Chin.)

Li Yasyun (2023), *Vokal'nye tsikly v tvorchestve sovremennykh kitaiskikh kompozitorov: obrazy i stilevyie chert* [Vocal cycles in the works of modern

вокальной сюиты Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» // Музыкальное творчество. 2013. № 2. С. 102–104).

侯雅婕. 王建中声乐作品《李清照词五首》—《如梦令》《醉花阴》演唱探析 (Хоу Ядзи. Анализ исполнения вокальных произведений Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» — «Как во сне» и «Любуясь цветами при луне»: магистер. дис. Сиань: Сиан. консерватория, 2023. 19 с.).

郑程程. 王建中艺术歌曲《歌五首》中《浣溪沙》音乐审美及演奏分析. [J]. 黄河之声 · 2017 (10): 85 (Чжэн Чэнчэн. Музыкальная эстетика и исполнение художественной песни «Хуаньсиша» из цикла Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» // Голос Желтой реки. 2017. № 10. С. 85).

Chinese composers: images and stylistic features], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 316 p. (in Russ.)

Li Yasyun, Samsonova, T.P. (2019), “Vocal cycle «Five Poems of Li Qingzhao» by modern Chinese composer Wang Jianzhong: poetic meaning and musical embodiment”, *Colloquium-journal*, no. 17-7, pp. 38–43. (in Russ.)

Li Yun (2019), *Fortepiannoe tvorchestvo Van Tszyan'chzhona v kontekste natsional'nykh traditsii i sovremennogo muzykal'nogo myshleniya* [Wang Jianzhong's piano work in the context of national traditions and modern musical thinking], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 22 p. (in Russ.)

Zheng Chengcheng (2017), *Wángjiànzhōng zǔqǔ “lǐqīngzhào wǔ shǒu” yìshù gēqǔ “huànxīshā” de yīnyuè měixué yǔ yǎnzòu* [Musical aesthetics and performance of the art song “Huanxisha” from Wang Jianzhong's cycle “Five Poems by Li Qingzhao”], *Huánghé zhī shēng* [Voice of the Yellow River], no. 10, p. 85. (in Chin.)

Сведения об авторах

Долгушина Марина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства и образования Вологодского государственного университета

E-mail: mgd63@mail.ru

Ван Цзюньтан, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: wangjuntang08250014@gmail.com

Authors Information

Marina G. Dolgushina, D. Sc (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music Art and Education at the Vologda State University

E-mail: mgd63@mail.ru

Wang Juntang, postgraduate of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg)

E-mail: wangjuntang08250014@gmail.com

Поступила в редакцию 14.02.2024

После доработки 23.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 14.02.2024

Revised 23.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ СЮИТАХ ВАН ЛИСАНЯ

О.В. Усова¹, Жэнь Вэйхуа¹

¹ Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, 420015, Республика Татарстан, Российская Федерация

Аннотация. Рассмотрена детская фортепианная сюита «Бумажные украшения на окне» Ван Лисаня. Являясь одним из самых известных как в Китае, так и за его пределами композитором и пианистом, Ван Лисань создал большое количество сочинений для фортепиано разных жанров. В последние годы его творчество активно изучается в русскоязычном музыковедении. Среди его сочинений особое значение имеет детская музыка, которая органично соответствовала его профессиональной деятельности и личным качествам. Ярким опусом для детей Ван Лисаня стала его сюита для фортепиано «Бумажные украшения на окне». Она является примером гармоничного сочетания китайских и европейских музыкальных традиций. Обращаясь к жанру детской сюиты, Ван Лисань воплощает в ней традиционное искусство *цзяньчжи*, представляющее собой вырезание из бумаги различных фигур. Композитор успешно создает яркие национальные образы, представленные сквозь призму детского восприятия. Подобные сочинения видятся полезными для обучения юных музыкантов в России, расширяющими музыкальный кругозор, позволяющими познакомиться с культурными и музыкальными традициями разных стран, новыми музыкальными и исполнительскими решениями.

Ключевые слова: фортепианное искусство Китая, Ван Лисань, детская китайская музыка, детская сюита, творчество китайских композиторов, фортепиано в Китае

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Усова О.В., Жэнь Вэйхуа. Национальные традиции в детских фортепианных сюитах Ван Лисаня // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-146-152.

NATIONAL TRADITIONS IN WANG LISAN'S CHILDREN'S PIANO SUITES

O.V. Usova¹, Ren Weihua¹

¹ N.G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, 420015, Republic of Tatarstan, Russian Federation

Abstract. The article examines the children's piano suite "Paper decorations on the window" by Wang Lisan. Being one of the most famous composer and pianist both in China and abroad, Wang Lisan has created a large number of compositions for piano of various genres. In recent years, his work has begun to be actively studied in Russian-language musicology. Among his compositions, children's music is of particular importance, which organically corresponded to his professional activities and personal qualities. One of the most striking opuses for Wang Lisan's children was his piano suite "Paper Decorations on the Window". It is an example of a harmonious combination of Chinese and European musical traditions. Turning to the genre of the children's suite, Wang Lisan embodies in it the traditional art of *Jianzhi*, which represents the cutting of various figures out of paper. The composer successfully creates vivid national images presented through the prism of children's perception. Such compositions are seen as useful for teaching young musicians in Russia, expanding their musical horizons, allowing them to get

acquainted with the cultural and musical traditions of different countries, new musical and performing solutions.
Keywords: Chinese piano art, Wang Lisan, Chinese children's music, children's suite, creativity of Chinese composers, piano in China

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Usova, O.V., Ren Weihua (2024), "National traditions in Wang Lisan's Children's Piano Suites", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-146-152.

Общемировые тенденции в последние годы все чаще связаны с повышенным вниманием к странам Востока. Возрастающая роль азиатских стран в мировом геополитическом и социокультурном пространстве активно вызывает научный интерес и побуждает российских исследователей обращаться к изучению современной азиатской культуры, в частности исторически богатого китайского искусства. Эта тенденция отчетливо наблюдается и в российском музыкознании: появляются научные статьи, диссертации, посвященные китайской академической музыке, ее представителям, особенностям жанров и форм. Важно, что эти труды создаются представителями Китая, которые изучают и анализируют искусство своей страны на русском языке, основываясь на традициях российской музыкальной науки. Богатый музыкальный материал, который создан китайскими композиторами за относительно небольшой временной период (XX – начало XXI в.), дает для исследователей широкие возможности, помогает ввести в научный обиход новые имена, музыкальные произведения. Учитывая все вышеизложенное, обращение к творчеству одного из самых авторитетных китайских музыкантов академической традиции – Ван Лисаня – представляется актуальным и дающим возможность дополнить и расширить знания о его роли в музыкальной культуре Китая.

Ван Лисань (1933–2013) – один из ярких современных китайских композиторов, обладающий уникальными эстетическими взглядами, композиторской техникой, создавший интересные новаторские сочинения с самобытными замыслами. На

протяжении творческого пути основные интересы Ван Лисаня были сосредоточены на фортепианной музыке. Пройдя непростые периоды становления, он пронес через все фортепианные сочинения идею синтеза национальных традиций с достижениями западной музыки, обогащая и поднимая тем самым китайское фортепианное искусство до мирового уровня.

Творчество Ван Лисаня все больше привлекает внимание исследователей в российском музыкознании. Помимо анализа отдельных аспектов его творчества или конкретных произведений (см.: (Ван Ин, 2008; Чжао Цзэхуа, 2022; Усова О., 2023), роли его музыки в современном фортепианном искусстве Китая (Чэнь Шуюнь, 2020), предпринимаются попытки представить все творчество композитора, раскрыв его в контексте музыкальной культуры Китая, как, например в диссертации Чжао Цзэхуа (2023). Однако богатое творческое наследие Ван Лисаня не позволяет охватить все его сочинения, что дает возможность вновь обращаться к его музыке в поиске новых открытий.

Данная статья обращается к жанру детской фортепианной сюиты Ван Лисаня на примере его сочинения «**Бумажные украшения на окне**». Яркие и разнохарактерные национальные образы, интересная и доступная для детей музыка позволяет надеяться, что сюита может стать частью детского репертуара не только в Китае, но и за его пределами. Раскрыть образные и музыкальные особенности сюиты Ван Лисаня, анализ которой ранее не проводился в русскоязычной литературе, для решения исполнительских задач

юными музыкантами – цель данной работы. Понимание и музыкальное воплощение китайских традиций в фортепианных пьесах Ван Лисаня поможет привлечь исполнительское внимание и педагогов, и детей в нашей стране, расширить тем самым их музыкальные горизонты и исполнительский репертуар.

Детская музыка в творчестве Ван Лисаня занимает особое место, он неоднократно обращался к детской тематике в своем фортепианном творчестве. Вероятно, это было связано с его педагогической работой – он преподавал в разных учебных заведениях, а затем был ректором Харбинского университета. Кроме того, как известно из его биографии, он активно занимался музыкальным воспитанием племянника У Цзиньвэня: «...он обнаружил отсутствие подходящих нот и принял решение создать их сам... Впоследствии композитор занимался музыкой с детьми своих друзей и знакомых. Поэтому можно утверждать, что появлению детских произведений Ван Лисаня во многом поспособствовала нехватка подходящего материала в китайской музыке тех лет» (Чжао Цзэхуа, 2023, с. 195). До конца своих дней композитор «сохранил в себе частичку детского мировосприятия и с радостью и непосредственностью стремился делиться этим с окружающими его людьми» (Чжао Цзэхуа, 2023, с. 197).

Среди фортепианных сочинений для детей Ван Лисаня есть ряд небольших пьес этюдного характера, но с яркими запоминающимися заголовками (они были написаны с 1973 по 2007 г.): «Детский велосипед», «Маленькие капли дождя», «Кривое зеркало», «Мечты», «Маленькие друзья» и т.д. Позже композитор объединил их в сборник «Детские сердца», ставший духовным завещанием композитора, где «отразились детские воспоминания композитора и светлое “юношеское” мировосприятие, которые сочетаются с мудростью и глубоким знанием жизни,

присущими опытному человеку» (Чжао Цзэхуа, 2023, с. 240).

Несколько раз в своем творчестве композитор обратился к жанру фортепианной сюиты для детей – «Рисунки младшего брата» (1999), «Бумажные украшения на окне» (2001), «Каприччио о животных» (2007). Жанр был очень популярен у китайских композиторов, и, начиная с 1970-х гг., ими создано немало образцов детских сюит, поэтому обращение к нему было вполне естественным для Ван Лисаня.

Интересно, что две из трех сюит объединены тематикой живописи, прикладного творчества. Эта тема была очень близка Ван Лисаню. Известно, что в детстве он увлекался рисованием, а затем регулярно обращался к теме живописи в своих сочинениях. Самым ярким примером может стать его фортепианная сюита «Впечатления от живописи Кай Хигасиямы» (1979), где композитор музыкой выразил свое увлечение творчеством японского художника и создал музыкальные аналоги его картин. Сам Ван Лисань был младшим ребенком в семье и, возможно, что в сюите «Рисунки младшего брата» он представлял свое детское творчество.

Продолжением этого увлечения стала и сюита «Бумажные украшения на окне», которая обращается к традиционному китайскому рукоделию *цзяньчжи* – вырезанию из бумаги украшений в виде цветов (по одной из версий название сюиты переводится как «Цветы на окне») и фигурок из национальных сказок и историй. Год создания этой сюиты остается неизвестным, композитор не указал его нигде, предположительно это 2001 г. Однако известно, что одна из пьес сюиты «Большое раскрашенное лицо» (№ 5) появилась еще в 1989 г.

Сюиту можно назвать примером демонстрации национальных китайских традиций в музыкальном воплощении. Обычай украшать окна в дни праздников, особенно в Новый год бумажными фи-

гурками символов года, разных цветов, животных, сцен из обычной жизни или известных преданий очень популярен в Китае. Из таких разнообразных пяти фигур-сюжетов и состоит сюита.

Открывает сюиту пьеса **«Детские считалочки»**. Она вводит в атмосферу «бумажной игры», дарит особое «воздушное» настроение. Основная тема пьесы – игровая, незамысловатая, невесомая как бумага, мелодический рисунок и штрихи создают ощущение узора. Даже ее развитие, где тема обрастает квинтой и аккомпанементом, не теряет воздушности и изящности. На протяжении всей пьесы сохраняется единая ритмоформула, так как четкий повторяющийся ритм имеет большое значение для любой считалки, рождает определенное настроение игры (пример 1).

Вторая часть сюиты – **«Танец Янко»** – традиционный китайский танец (в другой транскрипции Танец Янгэ). Это самый популярный в Китае вид народного танцевального искусства. Китайцы танцуют *янгэ* на улицах во время праздников или по случаю тех или иных событий, выражая тем самым свою радость. В 2006 г. он был внесен в Список нематериального культурного наследия Китая. В танце широко используют платки, веера, зонтики, барабаны и другие предметы. Сюжетами могут быть эпизоды мифов, легенд, исторических преданий, литературных и фольклорных произведений, а также сценки из повседневной жизни. Практически в каждом регионе Китая существует собственный местный вариант *янгэ*.

Пьеса Ван Лисаня открывается вступлением, в котором мы слышим кластерные аккорды в синкопированном ритме и резком громком звучании. Они вероятно воссоздают звуки барабанов, которые часто присутствуют в этом танце (пример 2).

Собственно тема причудливо-затейная, но композитор насыщает ее сопровождение сложными гармоническими

и тональными решениями. Повторившись несколько раз в разных вариантах, она возвращается к начальным «звукам барабана».

Следующие две пьесы можно назвать лирическим отступлением. «Горная песня» и «Элегия» основаны на народных песнях северной провинции Сычуань. Первая из них рисует картину горных просторов и звучащей там народной песни. Вступление за счет охвата далеких регистров создает ощущение пространства, высоты гор (пример 3).

«Элегию» можно назвать самой драматичной частью сюиты. В ней композитор использует материал китайской народной песни «Остроконечные горы», в которой рассказывается о трагической и сложной судьбе обычного человека. Сдержанное вступление предвосхищает синкопированный ритм основной темы, производит на фоне остигатных квинт в басу ощущение покачивания (пример 4).

Тема мелодии песни тоже очень сдержанная, аскетичная, в объеме квинты в тональности *c-moll*. Однако внезапно она сменяется эмоциональным всплеском, своего рода криком отчаяния, стенанием, которое почти сразу сходит на нет, и вновь возвращается скорбная сдержанность музыки. Таких волн в Элегии две, вторая еще более драматичная, но и она быстро заканчивается задумчивой кодой, построенной на отзвуках основной темы.

Ярким контрастом предыдущим пьесам становится заключительный номер сюиты – **«Актер с раскрашенным лицом»**. Хуалянь или «Большое раскрашенное лицо» – так дословно можно перевести амплу мужского персонажа с раскрашенным лицом в пекинской опере. Обычно это роли злодеев или чиновников, армейских генералов и даже императоров. Их роль по традиции часто сопровождается звучанием ударных инструментов.

Пьеса действительно открывается внезапным громким звучанием диссо-

Пример 1. Ван Лисань. Сюита «Бумажные украшения на окне», № 1 «Детские считалочки»



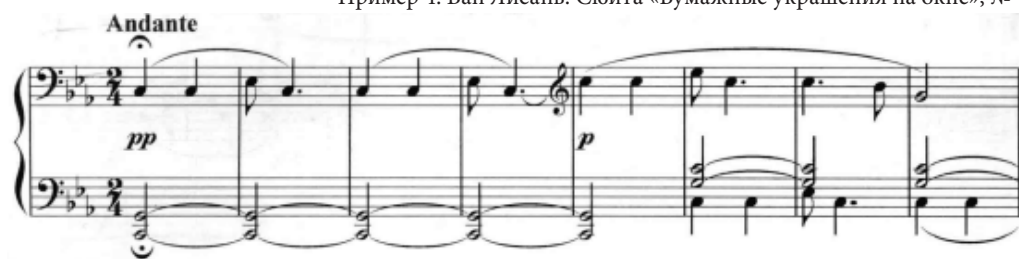
Пример 2. Ван Лисань. Сюита «Бумажные украшения на окне», № 2 «Танец Янко»



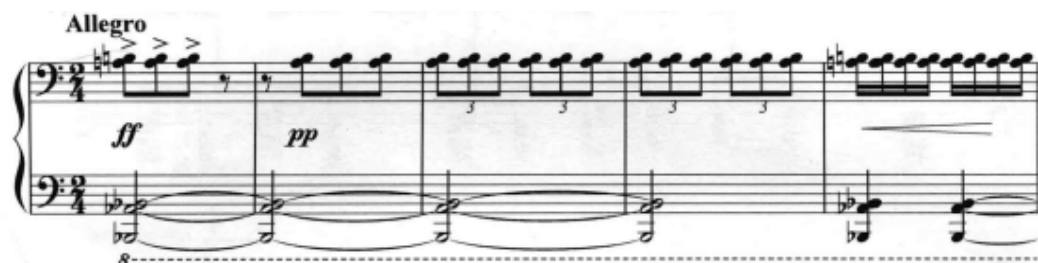
Пример 3. Ван Лисань. Сюита «Бумажные украшения на окне», № 3 «Горная песня»



Пример 4. Ван Лисань. Сюита «Бумажные украшения на окне», № 4



Пример 5. Ван Лисань. Сюита «Бумажные украшения на окне», № 5 «Актёр с раскрашенным лицом»



нантных созвучий в низком регистре на *ff*. Вероятно, перед нами маска злодея. Нестабильные ритмические фигурации диссонирующими интервалами и аккордами составляют основу первого раздела (пример 5).

Во втором разделе появляется мелодия, но она тоже «кривляется», тема проводится в интервал септимы, звучит как будто фальшиво. Гротескность звучанию придают постоянные форшлаги, акценты на слабые доли, диссонантные (секундовые) созвучия. Небольшая кода вновь возвращает к резким начальным звучаниям, а заканчивается сюита кластерной «кляксой» в низком регистре.

Таким образом, сюита Ван Лисаня «Бумажные украшения на окне» представляет собой разные типичные для традиций Китая ситуации, которые могут стать сюжетом для бумажных украшений *цзянь-*

чжи. Сохраняя характерные для китайской музыки черты – лад, принципы развития, он смело соединяет их с современным музыкальным языком, политональностью, сложными ритмическими и фактурными решениями.

Детская музыка для фортепиано китайских композиторов может играть важную роль в современном художественном воспитании и образовании. Изучение современной детской музыки Китая выполняет функции развития художественных и креативных способностей детей в поликультурном образовательном пространстве. Представленное в данной статье сочинение для детей Ван Лисаня, несомненно, будет полезным и для обучения пианистов в России, поскольку расширяет музыкальный кругозор, знакомит с различными фольклорными материалами и типами фортепианной техники.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве китайского композитора Ван Лисана // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2008. № 32. С. 111–116.

REFERENCES

Chen Shuyun (2020), *Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov XX – nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravleniya* [Piano creativity of Chinese composers of the XX – early XXI centuries: the main stylistic directions], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 234 p. (in Russ.)

Усова О.В., Чан Цзиньлин. Фортепианная сюита Ван Лисаня «Впечатления от живописи Каи Хигасиямы»: особенности взаимодействия культур и традиций // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Вып. 15: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 6 апр. 2022 г.) / сост. Д.Ф. Хайрутдинова, В.И. Яковлев. Казань, 2023. С. 199–207.

Чжао Цзэхуа. Диалог Востока и Запада в раннем фортепианном творчестве Ван Лисана (на примере Сонатины) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 87–94.

Чжао Цзэхуа. Фортепианное творчество Ван Лисана в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2023. 282 с.

Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX–начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2020. 234 с.

Usova, O.V., Chang Jinling (2023), “Wang Lisan's Piano Suite «Impressions of Kai Higashiyama's Painting»: features of the interaction of cultures and traditions”, *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'. Vypusk 15: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Actual problems of musical and performing arts: history and modernity. Issue 15: materials of the International scientific and practical conference.], Kazan', pp. 199–207. (in Russ.).

Van In (2008), “Integration of national traditions and European musical experience in the work of Chinese composer Wang Lisan”, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 32, pp. 111–116. (in Russ.)

Zhao Zehua (2022), “The Dialogue between East and West in Van Lisan's Early Piano work (using the example of Sonatina)”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], no. 4, pp. 87–94. (in Russ.)

Zhao Zehua (2023), *Fortepiannoe tvorchestvo Van Lisana v kontekste muzykal'noi kul'tury Kitaya vtoroi poloviny XX veka* [Wang Lisan's Piano work in the context of Chinese Musical culture of the second half of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 2023. 282 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Усова Ольга Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента музыкального искусства Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова

E-mail: ovtih@yandex.ru

Жэнь Вэйхуа, магистрант кафедры специального фортепиано Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова

E-mail: weihua.ren@mail.ru

Authors Information

Olga V. Usova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Department Music Arts Management at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatoire

E-mail: ovtih@yandex.ru

Ren Weihua, undergraduate of the Department of Special Piano at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatoire

E-mail: weihua.ren@mail.ru

Поступила в редакцию 06.03.2024

После доработки 21.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 06.03.2024

Revised 21.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 153–161
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 2, pp. 153–161
ISSN 2308-1031

© У Юйчжэнь, Санникова, Н.В., 2024
УДК 78
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-153-161

ПРОБЛЕМЫ СКРИПИЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

У Юйчжэнь¹, Н.В. Санникова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. За полтора столетия скрипичное искусство в Китае прошло стремительный путь развития от первого знакомства с инструментом до выдвижения на мировую сцену целой плеяды китайских исполнителей-виртуозов. Процесс освоения скрипки не отличался ровностью и переживал периоды форсирования и застоя, что было обусловлено различными историческими и социокультурными обстоятельствами, которые сформировали особый профиль китайского скрипичного искусства, в том числе в образовательном аспекте. Весьма репрезентативным в его характеристике становится понятие «китаизация», вот уже на протяжении почти столетия прочно входящее в научный обиход и отражающее взаимонаправленный процесс усвоения западного академического опыта и, переосмыслив и обогатив его национальными чертами и ценностями, трансляции лучших достижений китайского скрипичного искусства (композиторского, исполнительского) в мировом культурном пространстве. Профессиональное образование является одним из фундаментальных факторов в развитии скрипичной музыки в Китае, между тем в этой области обнаруживаются проблемы, которые обозначаются в статье. Анализ исторических особенностей скрипичного образования в Китае, а также ныне распространенных образовательных моделей и систем приводит к выводам о необходимости преодоления тотального доминирования западной музыкальной культуры и усиления процессов китаизации скрипки.

Ключевые слова: китаизация скрипки, скрипичное образование, скрипка в Китае, высшее музыкальное образование, национальный скрипичный репертуар

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Юйчжэнь, Санникова Н.В. Проблемы скрипичного образования в Китае // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 153–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-153-161.

PROBLEMS OF VIOLIN EDUCATION IN CHINA

Wu Yuzhen¹, N.V. Sannikova¹

¹ M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. For a century and a half, the violin art in China has gone through a rapid development path from the first acquaintance with the instrument to the advancement of a whole galaxy of Chinese virtuoso performers on the world stage. The process of mastering the violin was not smooth and experienced periods of acceleration and stagnation, which was due to various historical and socio-cultural circumstances that formed a special profile of Chinese violin art, including in the educational aspect. The concept of “Sinification” has become very representative in its characterization, which has been firmly in scientific use for almost a century and reflects the mutually directed process of assimilation of Western academic experience and, rethinking and enriching it with national features and values, broadcasting the best achievements of Chinese violin art (composing, performing) in the world cultural space. Vocational education is one of the fundamental factors in the development of violin music in China, meanwhile, a number of problems are found in this area, which are outlined in the article. An

analysis of the historical features of violin education in China, as well as the currently widespread educational models and systems, leads to conclusions about the need to overcome the total dominance of Western musical culture and strengthen the processes of Sinification of the violin.

Keywords: sinification of the violin, violin education, violin in China, higher musical education, national violin repertoire

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Wu Yuzhen, Sannikova, N.V. (2024), "Problems of violin education in China", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 153–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-153-161.

Траектория развития скрипичного искусства в Китае простирается с запада на восток и представляет собой процесс освоения инструмента от узкого круга профессионалов к широким массам, от зарубежных педагогов и их первых китайских учеников к культивированию местных талантов и формированию исполнительских и педагогических школ. Судьба скрипичного искусства в различных аспектах – исполнительском, композиторском – в своих этапах и характеристиках находит отражение в понятии «китаизация», получившем широкое распространение в мировой научной литературе. В Китае термин 中国化 прочно вошел в научный обиход к середине 1930-х гг. благодаря работам Чэнь Вэйши о китаизации идей марксизма, Чжань Шэньфу – науки, Ай Сицы – философии, Лю Цы – культуры¹.

В русскоязычной литературе термин «китаизация» используется в самых различных областях знания – история и политика², лингвистика³, философия и религия⁴, социология⁵ и искусство⁶. В различных источниках китаизация рассматривается как процесс унаследования и дальнейшего переосмысления мирового опыта сквозь призму китайских исторических и идейных ценностей, который становится фундаментом построения нового содержания, новой культуры, обретающей национально-самобытный профиль. Это процесс двунаправленный, в границах нашей темы связанный, с одной стороны, с усвоением академических традиций скрипичного искусства, с другой – с трансляцией в мировом простран-

стве лучших китайских композиторских и исполнительских достижений.

В процессе китаизации фундаментальное значение имеет профессиональное образование, в системе которого обнаруживается ряд серьезных проблем. Их выявление и поиск путей решения представляются весьма актуальными в развитии скрипичного искусства в Китае и обуславливают цель работы, направленную на определение стратегий улучшения системы исполнительской и педагогической подготовки скрипачей.

Так же, как и в России, музыкальное образование в Китае осуществляется в три этапа. Начальное образование получают в школах, среднее – в колледжах (преимущественно в педагогических), и высшее – в университетах и консерваториях.

Высшие учебные заведения Китая, в которых обучаются музыканты, можно разделить на две категории: одна – это многопрофильные университеты, а другая – музыкальные консерватории и академии искусств. В числе первых такие образовательные учреждения, как, например, Народный университет Китая, Пекинский педагогический университет, Фуцзяньский педагогический университет, Чунцинский, Хунаньский, Сямэньский, Сучжоуский университеты и др. Эти учреждения готовят специалистов не только широкого художественного профиля, но и различных гуманитарных и естественнонаучных направлений. Ко второй категории относятся такие вузы, как Центральная консерватория, Шан-

хайская, Харбинская, Шэньянская, Сычуаньская, Синхайская, Уханьская консерватории. Обучение в них ведется по направлениям: фортепиано, оркестровые инструменты, мюзикл, поп-музыка, китайская народная музыка, теория музыки, хореография и т.д.

Такое разделение отвечает стоящим перед выпускниками вузов задачам, которые определяются музыкальной практикой в стране, в частности, скрипичной. В одном случае по окончании университета молодые специалисты становятся учителями музыки на начальном и среднем этапе обучения. Здесь в наибольшей степени нужна и важна вокальная и фортепианная подготовка, в то время как любой другой инструмент считается дополнительным. И преподается, скорее, как введение в инструмент без глубокого освоения мастерства игры на нем, будь то скрипка, виолончель, другие струнные или духовые, традиционные инструменты. В другом случае, когда речь идет о консерваториях и иных музыкально-специализированных образовательных учреждениях, выпускники становятся профессиональными исполнителями – солистами и оркестрантами, а также преподавателями колледжей и вузов.

Однако в обеих категориях, во всех направлениях – профессиональном, любительском, – обучение игре на скрипке опирается на западные академические традиции, привнесенные в Китай после Опиумной войны (1840 г.). Во второй половине XIX в. различные европейские миссионерские школы и церкви развернули широкую просветительскую деятельность, что способствовало развитию высшего образования в стране. За несколько лет в Китае начали работать десятки университетов, в которых наряду с естественнонаучными, гуманитарными развивались и художественные направления. Настоящий бум скрипичного искусства

и педагогики в Китае пришелся на рубеж 1910–1920-х гг., когда после революции в России многие русские специалисты переехали в Харбин, Шанхай и другие города, ставшие очагами музыкальной культуры в стране. В этой связи особо стоит отметить ученика Л. Ауэра, выпускника Санкт-Петербургской консерватории В.Д. Трахтенберга, воспитавшего поколение скрипачей и заложившего основы китайской исполнительской школы.

С окончанием антияпонской войны и образованием КНР с подачи председателя Мао Цзэдуна наметился курс на национализацию скрипичного искусства. В поиске баланса между китайской и западной музыкой передовые культурные деятели, в том числе из Центральной консерватории, высказались о необходимости поиска собственного пути в академическом искусстве и поддержки композиторов и исполнителей, транслирующих китайскую национальную самобытность.

Несколько десятилетий игре на скрипке в Китае обучали преимущественно европейские и русские педагоги, а также китайские скрипачи, выучившиеся за границей. Поэтому система профессионального обучения игре на скрипке опирается на западную музыкальную культуру еще в большей мере, чем в других неевропейских странах. Удельный вес китайской музыки в учебном и концертном репертуаре скрипачей весьма невелик. Это также обусловлено социально-политическими и культурными контекстами, замедляющими процесс китаизации скрипичного искусства: после периода подъема 1920–1960-х гг. возникли два исторических обстоятельства, поставивших на паузу развитие культуры и образования в Китае. Это десятилетие Культурной революции (1966–1976) и студенческие волнения в июне 1989 г., повлекшие за собой разрушительные последствия для авангардной музыки новой волны, объявленной

идеологически некорректной, после чего многие композиторы, исполнители и педагоги покинули Китай.

Новый взлет китайской культуры произошёл в 1990-е гг., когда страна встала на путь глобальной интеграции и стремления к соответствию самым высоким мировым стандартам во всех сферах жизни, в том числе в искусстве и образовании. С именами профессоров Ситу Хуачэна и Ян Баочжи связывают формирование национальных скрипичных школ. Если говорить об исполнителях, то в это десятилетие выдвигается плеяда выдающихся скрипачей, получивших мировое признание, среди них Лю Сыцин, Сюэ Вэй и др.

В этот период идет активный поиск системных подходов к подготовке профессиональных скрипачей и педагогов в Китае. Прежде всего, был использован зарубежный опыт: «Приблизительно с 1985 года различные высшие музыкальные и художественные вузы начали изучать и практиковать переход управления обучением с системы академических часов на систему кредитных единиц» (Ян Юэ, 2010, с. 6). Этот процесс перекликается с введением Болонской системы в России.

Система академических часов и система зачетных единиц – это две образовательные системы, первая из которых является бывшей советской моделью плановой экономики, а вторая распространена на Западе и опирается на концепцию академических кредитов. Разница между ними состоит в том, что жестко фиксированная система академических часов использует время обучения для расчета объема обучения студента, и его образовательный статус измеряется продолжительностью курсов и количеством учебных часов. Система зачетных единиц измеряет объем обучения студентов в академических кредитах. Это гибкая система управления обучением, при которой студенты могут

свободно планировать свои семестровые объемы и графики.

В процессе реформы образования как в России, так и в Китае выработались новые подходы и компромиссные формы, интегрирующие основные характеристики системы академических часов и зачетных единиц. В настоящее время большая часть китайских вузов использует систему академических кредитов, хотя Китай и не стремился к внедрению Болонской системы. «Одной из основных проблем “болонизации” называется снижение качества обучения в российских вузах в связи с преобразованием пятилетних программ подготовки специалистов в четырехлетние программы бакалавриата при увеличении часов на самостоятельную работу и уменьшение аудиторных часов» (цит. по: (Андропова И., 2020, с. 465)). Эти же проблемы существуют и в Китае: за счет сокращения объема часов на прохождение фундаментальных для получения профессии дисциплин в вузах практически лишились возможности ликвидировать пробелы среднего образования, а в целом уровень подготовки выпускников оценивается профессиональным сообществом как недостаточный.

К концу 1990-х гг. в Китае сформировались условия для пересмотра образовательных подходов, однако полноценного внедрения системы кредитов не произошло: «В отечественной системе академические часы и зачетные единицы совпадают. Иными словами, система академических кредитов лишь формально превращает академические часы в зачетные единицы» (Ван Цзинбинь, 2004, с. 34). В профессиональном музыкальном образовании эта система выглядит особенно противоречиво, поскольку не отвечает таким особенностям сферы, как консервативность, преемственность, прямое наследование – непосредственная и инди-

видуальная передача навыков от учителя к ученику.

Малое количество факультативных курсов совместно с другими негативными факторами приводило к тому, что студенты имели узкие знания, низкую адаптивность и слабую учебную мотивацию. «В среднем уменьшение объема подготовки бакалавров в сравнении со специалистами в теоретическом обучении составляет примерно 1500 часов (от 1000 до 2600). Значительное сокращение идет и по практикам в ходе учебного процесса. Реально у бакалавра производственная практика минимизирована до преддипломной (4–6 недель), в то время как ныне у специалистов практики составляют 12–16 недель. Но именно на производственных практиках реально осуществляется формирование компетенций у обучающихся» (Плакий С., 2012, с. 10).

Все вышеизложенное можно отнести и к творческой практике музыкантов, в частности скрипачей, оценивая ее как крайне недостаточную на этапе обучения. Поэтому некоторые выпускники бакалавриата меняют специальность в магистратуре, так как они недостаточно постигли основы и оценили перспективы профессии, чтобы закрепиться в ней и продолжить развитие в начатом направлении. Поиск других путей в жизни и профессии определяет повышенную мобильность современной молодежи, в том числе творческой, и приводит к оттоку лучших китайских исполнителей за границу.

Рассмотрим особенности обучения в одном из самых передовых музыкальных вузов в стране – Шанхайской консерватории. В Китае нет единых стандартов образования по музыкальным специальностям, соответствующих по содержанию российским федеральным образовательным стандартам (ФОС). Между тем на официальном сайте Шанхайской консерватории был обнаружен документ⁷, по-

зволяющий провести анализ количества часов на изучение тех или иных дисциплин в этом вузе.

Шанхайская консерватория устанавливает более низкую продолжительность учебных курсов, чем в России (согласно данным официальных сайтов консерваторий). Речь идет о первоочередных для профессиональной подготовки скрипачей предметах: специальность, камерный ансамбль, струнный квартет, оркестр, оркестровые трудности. Поражает то, что история китайской музыки и теория традиционной китайской музыки представляют собой всего лишь непродолжительные факультативные курсы, которые проходят далеко не все обучающиеся. Однако процесс китаизации скрипки не может интенсифицироваться без регулярных и системных обращений к традиционной культуре, ее глубокого изучения и актуализации.

Учебные планы Шанхайской консерватории содержат меньшую долю практических занятий, чем в российских вузах. Практика, по сути, заменяется самостоятельной работой, что, безусловно, не одно и то же. В то время, как в России существуют различные виды практики (исполнительская, педагогическая, научно-исследовательская работа и т.п.), в Китае образовательный процесс протекает большей частью в теоретической плоскости.

Следует отметить, что эти проблемы обнаруживают себя еще на среднем, и даже на начальном этапе обучения скрипачей. Поэтому многие абитуриенты имеют очень низкие стартовые позиции при поступлении в вуз, демонстрируя слабую подготовку по всему профессиональному комплексу музыканта: владение инструментом, навыки ансамблевого музицирования, теория и история музыки, общеобразовательные предметы. На вступительных испытаниях выявляется целый ряд болевых точек в подготовке

скрипачей в Китае. Пренебрежение разучиванием гамм и упражнений, недостаточное внимание к этюдам и крайне скудный репертуар, как правило, одно – два произведения за семестр. Бывает, что весь период обучения на инструменте до момента поступления в вуз ученик играет лишь те несколько произведений, что требуется исполнить на экзаменах. Такие

практики не позволяют студентам совершенствовать свои базовые профессиональные навыки в течение четырехлетнего обучения, не говоря уже о содействии китаизации скрипки.

В таблице представлен анализ требований к поступающим в различные консерватории Китая по жанрам на испытаниях по специальности «Скрипка».

Требования к абитуриентам консерваторий

Консерватория	Гамма	Этюд	Иностранное сочинение	Произведение китайского автора
Центральная	√	√	√	
Китайская	√	√	√	√
Шанхайская	√	√	√	
Шэньянская	√	√	√	
Сианьская	√	√	√	(√)
Уханьская	√	√	√	
Сычуаньская	√	√	√	
Тяньцзиньская	√	√	√	
Синхайская	√	√	√	
Чжэцзянская	√	√	√	
Харбинская	√	√	√	

Поступающие в Сианьскую консерваторию могут выбрать зарубежное или отечественное произведение для исполнения. Среди одиннадцати вузов только в Китайской консерватории требование к исполнению китайских произведений на вступительных экзаменах для студентов бакалавриата является обязательным, из чего следует, что в системе высшего образования в Китае отечественная музыка не поддерживается должным образом.

Если в консерваториях разрабатываются профильные экзаменационные требования для поступающих, то в университетах практически не существует независимых стандартов приема на музыкальные специальности. Абитуриенты сдают единый государственный экзамен для поступления в высшие учебные за-

ведения КНР, его результаты рассчитываются с помощью выработанного в каждом субъекте Республики алгоритма, в котором баллы по общеобразовательным дисциплинам составляют 50 % суммы или выше. Скрипичный репертуар, необходимый для прохождения вступительных испытаний, ограничивается одним этюдом и одним произведением на выбор абитуриента (это может быть сочинение зарубежного или китайского композитора). Прошедшие конкурсный отбор студенты на первом курсе демонстрируют крайне неровный уровень подготовки по инструменту, поскольку при низких баллах за исполнение скрипичной программы могут компенсировать сумму за счет высоких результатов по другим предметам.

Такая система поступления приводит к распространению экзаменационной модели обучения на скрипке, цель которой в кратчайший срок «натаскать» ученика порой исключительно на том материале, который он представит на экзамене. В стране существуют компании, специализирующиеся на подготовке учеников к единому экзамену. Форсированные методы преподавания, которые они применяют, игнорируют задачи планомерной постановки исполнительского аппарата, достижения терминологической и теоретической грамотности, наработки разнообразного репертуара. Зачастую обучение происходит «с рук», по памяти, и студенты-первокурсники порой даже неспособны читать нотный текст и не понимают, о чем говорит учитель. У Хун (2019) считает, что такое положение дел приводит молодых музыкантов к разочарованию в профессии уже на старте обучения в вузе, и они забрасывают курс скрипки (напомним, в университетах музыкальное образование имеет, по большей части, педагогический профиль и скрипка не является основным предметом обучения). И уж тем более это не способствует привлечению внимания молодежи к китайской музыке.

Глобализация стала необратимой тенденцией развития всего мирового сообщества, и художественная среда не чужда этим процессам. Китай нуждается в большем количестве профессиональных скрипачей – исполнителей и педагогов, и система высшего образования играет в этом фундаментальную роль. Однако многие аспекты ее функционирования все еще требуют серьезной отладки (Чжан Тяньхун, 2019). В частности, усиления процессов китаизации скрипки, и на этом пути необходимо решить ряд задач.

Во-первых, культивировать в молодых музыкантах стремление к неустанному исследованию и освоению китайского

скрипичного репертуара, постижению через него национальных культурных особенностей и их трансляции в мировом пространстве посредством исполнения произведений отечественных авторов. Во-вторых, китайская музыка требует большой архивной работы, связанной с ее собиранием, каталогизацией, рубрикацией, на основании чего, в-третьих, за дело примутся методисты и составят рекомендации по внедрению этого репертуара в учебный процесс согласно различным темам, техникам и т.п.

Для продвижения китайской скрипичной культуры недостаточно лишь исполнения произведений отечественных авторов, важно взаимодействовать с учеными-специалистами в области традиционного искусства, исполнителями традиционной музыки, которые в формате публичных выступлений – лекций, докладов, презентаций, семинаров и практикумов – расширят исторические и теоретические представления аудитории о своем предмете. Эти задачи находятся в зоне ответственности образовательной системы, деятели которой способны переломить ситуацию столь тотального доминирования западной музыкальной культуры в Китае.

Как уже было отмечено, процесс китаизации является двунаправленным, и любые изменения не могут происходить лишь изнутри. Необходимо «сверяться» в своем опыте с лучшими мировыми достижениями и вырабатывать интегративные подходы в любой деятельности – исполнительской, образовательной, просветительской. Так векторы реформирования образовательной системы станут очевиднее. При этом важно оберегать самобытность национальной культуры, чтобы на века сохранить особое очарование китайской музыки для многих поколений слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цырендоржиева Д.Ш., Бальчиндоржиева О.Б. Китаизация марксизма и модернизация Китая // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. 2013. № 6. С. 261–265.

² Ма Кэжоу. «Китаизация» марксизма: предпосылки зарождения, исторический экскурс и «новый виток» развития в современном Китае // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2022. № 3. С. 85–99.

³ Ци Япунь. Сопоставление мотивированности русских и китайских терминов (на материале лингвистической терминологии) // Litera. 2021. № 5. С. 207–212.

⁴ Янгутов Л.Е. О китаизации философских и сотериологических аспектов буддизма // Философская мысль. 2019. № 8. С. 38–43.

⁵ Хаснулина К.А., Чжоу Сяохун. Фэй Сяотун и китаизация социальных наук в первой половине XX века // Общество и государство в Китае. 2020. № 34. С. 752–768.

⁶ Ляо Чжэндин. Особенности национально-го характера китайской масляной живописи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 153-1. С. 73–76; Мао Нань. Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4. С. 87–93; Тржецяк И.А., Карнаухова В.А. Проблемы культурного диалога в процессе обучения музыке студентов из КНР // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 186–196.

⁷ Shcmusic.edu.cn. URL: 2421e9ae-e1c2-4143-af06-f35c47af1ca4.pdf (дата обращения: 23.03.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Андропова И.В., Лаптева Н.В. Болонский процесс как фактор политики реформирования системы высшего образования в современной России // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Социология. Политология». 2020. Т. 20, № 4. С. 464–469.

Плаксий С.И. Болонский процесс в России: плюсы и минусы // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 1. С. 8–12.

王景彬. 国外与国内音乐学院学分制的区别——兼谈实现学分制教学体制对国内音乐学院的冲击 // 中央音乐学院学报. 2004/4 33–34页. (Ван Цзинбин. Различия в системе академических кредитов между зарубежными и отечественными музыкальными консерваториями // Журнал Центральной консерватории. 2004. № 4. С. 33–34)

吴虹. 高校小提琴教学存在的问题研究. 才智, 2019/17 158页. (У Хун. Исследование существующих проблем преподавания игры на скрипке в университетах // Разведка. 2019. № 17. 158 с.)

张天虹. 高校小提琴教学民族化方案刍议. 艺术教育, 2016/12 116–117页. (Чжан Тяньхун. Краткое обсуждение плана национализации преподавания игры на скрипке в колледжах и университетах // Художественное образование. 2019. № 12. С. 116–117)

颜悦. 关于高等音乐院校进行学分制改革的初步研究. 硕士论文. 上海: 上海音乐学院. 2010年第6页 (Ян Юэ. Предварительное исследование реформы системы академических кредитов в высших музыкальных университетах: маг. дис. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2010. 6 с.)

REFERENCES

Andronova, I.V., Lapteva, N.V. (2020), “Bologna process as a factor of higher education system reformation policy in modern Russia”, *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya “Sotsiologiya. Politologiya”* [Izvestiya of Saratov University. New Series. Series Sociology. Politics], Vol. 20, no. 4, pp. 464–469. (in Russ.)

Plaksii, S.I. (2012), “The Bologna process in Russia: pros and cons”, *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye* [Knowledge. Understanding. Skill], no. 1, pp. 8–12. (in Russ.)

Wang Jinbin (2004), *Guowai yu guonei yinyuexueyuan xuefenzhi de qubie – jiantan shixian xuefenzhi jiaoxue tizhi dui guonei yinyuexueyuan de chongji* [The difference between the credit system of foreign and domestic conservatories of music – and the impact of the implementation of the credit system teaching system on domestic conservatories], *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* [Journal of the Central Conservatory of Music], no. 4, pp. 33–34. (in Chin.)

Wu Hong (2019), *Gaoxiao xiaotiqin jiaoxue cunzai de wenti yanjiu* [Research on existing problems in violin teaching in colleges and universities], *Caizhi* [Intelligence], no. 17, 158 p. (in Chin.)

Yan Yue (2010), *Guanyu gaodeng yinyueyuanxiao jinxing xuefenzhi gaige de chubu yanjiu* [Preliminary research on the credit system reform in higher music colleges], *Shuoshi lunwen. Shanghai: Shanghai yinyuexueyuan* [Master's degree thesis. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music], 6 p. (in Chin.)

Zhang Tianhong (2019), *Gaoxiao xiaotiqin minzuhua fangan chuyi* [A brief discussion on the nationalization plan of violin teaching in colleges and universities], *Yishu jiaoyu* [Art education], no. 12, pp. 116–117. (in Chin.)

Сведения об авторах

У Юйчжэнь, ассистент-стажер кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 381562668@qq.com

Санникова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: sanaro@list.ru

Authors Information

Wu Yuzhen, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 381562668@qq.com

Natalia V. Sannikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Theory Music and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: sanaro@list.ru

Поступила в редакцию 10.04.2024

После доработки 23.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 10.04.2024

Revised 23.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

© Демидова Е.П., 2024

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-162-174

МУЗЫКОТЕРАПИЯ В ПРОЦЕССЕ ПСИХОКОРРЕКЦИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Е.П. Демидова^{1,2}

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

² Новосибирский областной детский клинический психоневрологический диспансер, Новосибирск, 630091, Российская Федерация

Аннотация. Музыкальная терапия, как один из методов психокоррекции поведенческих расстройств у детей дошкольного возраста, становится все востребованнее. Изучение этого метода имеет более, чем 100-летний период наблюдений и анализа таких выдающихся ученых, как В.М. Бехтерев, А.А. Осипова, Е.А. Медведева и др. Несмотря на это, данная тема не перестает нуждаться в освещении и популяризации. Современные условия жизни с ее стремительно меняющейся технической составляющей диктуют новые подходы к решению психологических проблем детей. Модели психотерапевтических занятий, предложенные в статье, имеют практическое подтверждение. Несколько лет работы автора, как композитора и музыканта, совместно с психологами на базе одного из детских психоневрологических диспансеров Новосибирска доказали перспективность метода индивидуальной и групповой музыкальной терапии. Рассматриваются предпосылки к различного рода психоэмоциональным проблемам детей и даются схемы практических музыкально-терапевтических занятий, которые легко варьируются, что позволяет музыканту, работающему с психологом, адаптировать музыкальный материал в соответствии со своим профессиональным уровнем. Важным качеством схематичности предложенных занятий является свобода музыканта в творческом подходе в решении главной задачи, требующей тщательного учета индивидуальных особенностей ребенка и как следствие выстраивания успешной стратегии психокоррекции.

Ключевые слова: музыкальная терапия, дошкольный возраст, психокоррекция, пассивная форма занятий, активная форма занятий

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демидова Е.П. Музыкальная терапия в процессе психокоррекции детей дошкольного возраста // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 162–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-162-174.

MUSIC THERAPY IN THE PROCESS OF PSYCHOCORRECTION OF PRESCHOOL CHILDREN

E.P. Demidova^{1,2}

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

² Novosibirsk Regional Children's Clinical Neuropsychiatric Dispensary, Novosibirsk, 630091, Russian Federation

Abstract. Music therapy, as one of the methods of psychocorrection of behavioral disorders in preschool children, is becoming increasingly in demand. The study of this method has more than a 100-year period of observations and analysis by such outstanding scientists as V.M. Bekhterev, A.A. Osipova, E.A. Medvedeva, etc. Despite this, this topic does not cease to need coverage and popularization. Modern living conditions, with its rapidly changing technical component, dictate new approaches to solving psychological problems of children. The models of psychotherapeutic activities proposed in the article have practical confirmation. Several years of successful work of the author, as a composer and musician, together with psychologists on the basis of one of the children's

neuropsychiatric dispensaries in Novosibirsk proved the prospects of the method of individual and group music therapy. The article examines the prerequisites for various kinds of psycho-emotional problems of children and provides schemes for practical music therapy classes. The patterns of classes vary easily, which allows a musician working in tandem with a psychologist to adapt musical material in accordance with his professional level. An important quality of the schematics of the proposed classes is the freedom of the music therapist in a creative approach to solving the main task, which requires careful consideration of the individual characteristics of the child and, as a result, building a successful psychocorrection strategy.

Keywords: music therapy, preschool age, psychocorrection, passive form of classes, active form of classes

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Demidova, E.P. (2024), "Music therapy in the process of psychocorrection of preschool children", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 162-174. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-162-174.

Музыкотерапия как метод психокоррекции поведенческих расстройств у детей дошкольного возраста все больше набирает популярность как в медицине, так и в педагогике. Еще в начале XX в. известный русский и советский психиатр, невролог, физиолог и психолог В.М. Бехтерев в статьях «Музыка как лечебное средство», «Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка первых дней его детства», «Вопросы, связанные с лечением и гигиеническим значением музыки» писал о пользе влияния музыки на организм человека.

С тех пор этой теме посвящено немало исследовательских трудов: А.А. Осиповой «Общая психокоррекция», коллектива авторов под руководством Е.А. Медведевой «Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика», коллектива авторов под руководством Л.Б. Савиной «Музыкотерапия как фактор сохранения и укрепления психологического здоровья детей дошкольного возраста» и др.

Данная статья является продолжением освещения и популяризации темы музыкотерапии. Объект исследования – лечение и профилактика широкого спектра психоэмоциональных нарушений у детей дошкольного возраста. Предмет – возможности коррекционного метода музыкотерапии. Цель данной статьи – исследовать возможности музыкотерапии в коррекции поведенческих расстройств у детей дошкольного возраста. Автор при-

водит схемы музыкотерапевтических занятий, опираясь на личный опыт работы в детском психоневрологическом диспансере, что будет полезно психотерапевтам в накоплении практических навыков психокоррекции поведенческих расстройств у дошкольников.

К сожалению, детей, которые нуждаются в коррекционной психотерапии, довольно много. И этому способствуют различные неблагоприятные факторы как в семье ребенка, так и в окружающем его социуме. Человек в современном мире все чаще испытывает чувство одиночества. Чем больше развиваются технические средства коммуникации, тем сильнее духовно отдаляются люди друг от друга. Всю необходимую в социальном обществе информацию с легкостью можно получить из Интернета, а не из человеческого общения. Не прибегая к простейшим коммуникациям, можно заказать продукты питания и товары первой, второй и прочей необходимости с доставкой на дом.

Слабеет физическая, бытовая необходимость в другом человеке и, как следствие, возникает дефицит живого общения, появляется душевная пустота. За бытовые удобства развитой цивилизации человек платит душевным одиночеством. И, как всегда, первыми страдают дети, именно на них это отражается самым неблагоприятным образом.

Родители, привыкшие к ограниченному общению, принимающие эту ограниченность за норму, переносят этот шаблон

и в семью. Занятые и не очень родители перепоручают общение с собственным ребенком всевозможным гаджетам, которые, восполняя пустоту в общении, наполняют душевный мир ребенка далеко не самыми лучшими образцами для подражания, страхами, ложными целями. Все это не может не сказаться на поведении и психике ребенка. Зачастую корни психологических проблем у детей следует искать в этом напитывании агрессивными, низкопробными материалами масс-медиа.

Музыкотерапия выступает одним из средств психокоррекции эмоциональных и поведенческих отклонений, фобий, расстройств речевого и двигательного аппарата, а также лечения различных соматических и психосоматических заболеваний у детей. Музыкотерапия представляет собой особую форму вовлечения детей в общение в пассивной (слушание музыки) и активной форме (игра на музыкальных инструментах, пение, танец, анализ прослушанного музыкального отрывка и др.). Музыкальные занятия, базируясь на естественных, природных навыках и потребностях ребенка, способны создать благоприятную атмосферу для раскрытия творческого потенциала, психологического раскрепощения и тем самым освободить от навязчивых страхов, предубеждений, комплексов, трудностей в общении. Это помогает усвоению и закреплению необходимых норм социального поведения, формированию позитивного взгляда на окружающую действительность.

Как известно, все виды искусства в той или иной степени способны благотворно воздействовать на человека, но музыке отводится особая роль. Музыкальные звуки, воспринимаемые слуховыми рецепторами, ранее других способны на такое воздействие. Оно становится возможным буквально на самых ранних этапах человеческого развития, что дает

музыке несомненный приоритет, так как живопись, с ее необходимым зрительным восприятием, или литература, со сформированными, хотя бы на базовом уровне, логическими связями, должны опираться на какой-то, пусть и самый минимальный, но жизненный опыт.

Первичной музыкальностью обладают звуки, окружающие человека не только с самых первых его дней, но и услышанные им еще в утробе матери: шум листвы, журчание воды, пение птиц, ритм шагов, скрип снега, шуршание травы. Ребенок, еще не появившись на свет, улавливает ритм материнского дыхания, сердцебиения, реагирует на динамику, темп и тембр человеческой речи, воспринимает и другие внешние звуки.

Не случайно, известный фольклорист и педагог Г.М. Науменко, обучая детей фольклорному пению, в своей таблице периодизации детских голосов выделяет период внутриутробного развития, называя его «периодом утробного детства» (2013, с. 5).

В.М. Бехтерев в вопросе воспитания ребенка на самых ранних этапах его развития музыке отводил особую роль: «С первых дней жизни доступна только музыка. Она возбуждает эстетическую эмоцию. Игрушка позже...» (Василенко В., 2021). Поэтому музыкальное воздействие в вопросе влияния на психику человека и, в частности, ребенка представляется первостепенным.

Без музыкального развития невозможно и общее психическое развитие личности ребенка – формирование эмоциональной сферы, совершенствование логики мышления, адекватное восприятие окружающей природы. Слово «музыкальность» в данном контексте включает в себя самый широкий спектр звуков – это все звучащее, что окружает ребенка и в первую очередь человеческая речь, в основе своей имеющая интонацион-

ную природу. Как отмечает Г.М. Науменко, «уже в первые недели жизни ребенок реагирует на слова и песни. Колыбельная, например, может унять, успокоить плачущего малыша. А в ответ на детские ласковые песенки младенец отвечает улыбкой, радостным лепетом, пытается своим голосом встроиться в звуки песни» (2013, с. 6).

Спектр музыкально-терапевтического воздействия очень широк. Воздействуя на эмоционально-личностную сферу, музыка, в зависимости от поставленных задач, выполняет различные функции: регулирующую, релаксационную и катарсическую. Усиливая необходимое воздействие, можно качественно влиять на психоэмоциональное состояние ребенка, а значит на его развитие. Опыт таких исследователей проблемы, как С.М. Миловская, И.В. Евтушенко, Е.А. Медведева показывает, что ребенок, погружаясь в мир музыки, выстраивает иное, качественно новое позитивное пространство, свободное от тревог, страхов и негативных переживаний. Высвобождение творческого потенциала, как следствие, стимулирует у него исследовательский интерес к окружающему миру (Медведева Е., 2002. с. 224).

Общеизвестно, что музыка способна передать гамму чувств человека во всей полноте ее оттенков, а значит с помощью музыки можно регулировать шкалу интенсивности развития эмоциональных составляющих психики.

Музыкальные занятия развивают ребенка эмоционально и умственно. Беседы о музыке, о ее эмоционально-образном содержании, как следствие, обогащают словарный запас и не только. Познавательный интерес ребенка, развиваясь, стимулирует желание к занятиям умственной деятельностью. По мнению А.А. Люблинской, «после 4–5 лет дети любят рассуждать, спорить, решать задачи,

головоломки, подбирать слова в рифму, сравнивать разные вещи и явления между собой и т.д. ... формируются ценнейшие черты личности – любознательность, пытливость, наблюдательность» (Люблинская А., 1971, с. 368).

Кроме всего прочего, как доказали многочисленные исследования ученых, музыка позитивно влияет и на другие различные системы организма: центральную нервную, сердечно-сосудистую, дыхательную и двигательную. Согласно одному из способов и приемов целенаправленного воздействия музыкой, сформулированных В.М. Бехтеревым: «При воздействии на человека музыкой необходимо учитывать физиологические условия, нервно-психические особенности организма, эмоциональное состояние личности, принимать во внимание социокультурный контекст и суть разворачивающихся общественных событий» (Василенко В., 2021).

В.М. Бехтерев, доказывая влияние музыки с точки зрения медицинских показателей (артериального давления, пульса, дыхания и т.п.), делает выводы о возможности планового, целенаправленного терапевтического воздействия на организм ребенка. По его мнению, музыка способна «успокоительно действовать на самые сильные душевные страдания... укреплять нервные силы, ободрять, приподнимать угасшие нервы, уменьшать истерию» (Василенко В., 2021).

Составляющие элементы музыки такие, как лад, ритм, тембр, звуковысотность, регистр и др. напрямую влияют на различные системы живого организма, в частности человеческого. Музыкальный ритм, если он правильно подобран, способствует нормализации биологических ритмов, что обеспечивает правильное перераспределение энергии, гармоничную уравновешенность, стабильное положительное самочувствие в целом. Замечено,

что мягкие ритмы носят успокоительный характер, а пульсирующие – возбуждающий. Все дело в том, что если частота музыкального ритма ниже частоты пульса слушающего, то на него оказывается релаксирующий эффект и наоборот, чем выше показатель ритмической частоты музыки по сравнению с пульсом, то эффект будет возбуждающий, вплоть до отрицательных эмоций.

Мажорный и минорные лады напрямую влияют на эмоциональный фон человека. Мажорный лад поднимает артериальное давление и мышечный тонус, что не может не сказаться на эмоциональном состоянии, делая его приподнятым и жизнерадостным. В противоположность ему минорный лад обладает гнетущим и депрессивным эффектом.

Звуковысотность также имеет раздражительное и релаксирующее воздействие на психику. Очень высокие звуки (3000 Гц и выше) мешают познавательным процессам, а если они еще и продолжительны, то приобретают разрушительный характер для организма. Тем же отрицательным эффектом, вызывая напряжение, тревогу и мышечные спазмы, обладают и очень низкие звуки (до 750 Гц). Самое благоприятное воздействие на организм оказывают звуки среднего, умеренно высокого и умеренно низкого диапазона, стимулируя сердечную мышцу, нормализуя давление и выравнивая эмоциональный фон.

В.М. Бехтеревым и его коллегами И.М. Догелем и И.Р. Тархановым были проведены подобные исследования, доказывающие изменение кровяного давления, сердцебиения, ритма дыхания в зависимости от высоты, звуковой динамики и тембра музыкальных звуков. Кроме того, выявлена закономерность влияния различных по частоте музыкальных звуков на людей с разными биологическими ритмами и сделан вывод об индивидуализированном воздействии музыки:

«Особенно постоянное удлинение волны наблюдается при конце музыкальных фраз, при созвучиях, при возобновлении знакомых музыкальных пьес, укорочение же волны наблюдается при диссонансе и напряженном слушании... и у каждого человека определяется... известный optimum влияния и верхняя и нижняя точка безразличия» (Василенко В., 2021).

Современные исследования подтверждают эти гипотезы. Р.С. Шушарджан в диссертационной работе «Рецептивная музыкотерапия в программе комплексного лечения больных гипертонической болезнью» дал научное обоснование целесообразности применения музыкотерапии. Он установил, что музыкальные физико-акустические параметры определяют различные типы реагирования больных, имеющих особые музыкальные предпочтения, проявляющиеся седативными или адаптивными реакциями (Шушарджан Р., 2013).

Музыка имеет несколько уровней влияния на человека. По мнению Л.И. Глазуновой, можно с уверенностью говорить о пяти: личностно-творческом, интеллектуальном, социальном, психологическом, а также психофизиологическом (2004, с. 116). Все это делает музыкальные занятия в руках опытного психолога очень эффективным средством психокоррекции различных поведенческих расстройств ребенка.

Разнообразные программы музыкотерапии широко применяются как в психолого-педагогической коррекции, так и в медицинской профилактике. К. Швабе, один из основателей музыкотерапии, обозначил три направления использования музыки в психотерапии: медицинское, психологическое и профилактическое (функциональное). Каждое из направлений содержит в себе различные по форме способы воздействия: опосредованные и непосредственные (объем воздей-

ствий), индивидуальные и групповые (способ организации), активные и поддерживающие (диапазон воздействий), директивные и недирективные (взаимодействие с терапевтом), поверхностные и глубокие (конечный результат). В музыкотерапии используют пассивную (рецептивную) и активную форму занятий.

Пассивная музыкотерапия не вовлекает ребенка в активную деятельность, оставляя за ним роль отстраненного наблюдателя процесса. В зависимости от психологического состояния ребенка и цели терапевтического сеанса, ему предлагается прослушать музыкальный материал различной временной протяженности, жанровой направленности и ладовой окраски. Это могут быть также звуки живой и неживой природы, урбанистические, механические, электронные.

В зависимости от заданной направленности на достижение ряда показателей пассивную музыкотерапию разделяют на коммуникативную (формирование положительного эмоционального фона и установление контакта с ребенком), реактивную (разрешение внутреннего конфликта и выхода с помощью музыки из травмирующей ребенка ситуации) и регулирующую (снятие нервно-психического, эмоционального и мышечного напряжения, релаксацию).

Вариантов таких занятий множество и каждый педагог-психолог, исходя из конкретных поставленных задач, опыта и имеющейся в его распоряжении материально-технической базы, применяет свои. Приведем наиболее типичные и базовые.

Музыкальные игрушки. Предлагаются к прослушиванию знакомые и популярные в детской среде песенки из мультфильмов («Улыбка», «Голубой вагон», «Песенка мамонтенка», «Если добрый ты...» и др.), способствующих воспитанию доброты, чувства товарищества, направленных на зарядку положительными эмоци-

ями и психологическую разгрузку. Вместе с песенками используется и соответствующая игрушка мультгерой, тактильный контакт с которой будет способствовать более быстрому освоению ребенка в незнакомой обстановке.

Музыкальные картинки. Предлагается к прослушиванию ярко жанровая и образная музыка, взятая из исполнительского репертуара, специально написанная, либо импровизированная (колыбельная, марш, танец, музыкальные зарисовки животных, насекомых и т.п.), а также звуки живой природы. Педагог помогает ребенку вербально смоделировать музыкальные образы, дать им точную исчерпывающую характеристику, выразить свое отношение к ним. Необходимость в течение нескольких минут сосредоточенно вслушиваться и погружаться в музыкальный материал благотворно влияет на психологическое состояние ребенка, выравнивая его эмоциональную шкалу.

Музыкальное моделирование. Педагогом-психологом выстраивается амплитудный ряд из музыкальных фрагментов, имеющих яркую эмоциональную направленность – от уныло-подавленного настроения через нейтрально-уравновешенное к приподнято-возвышенному и жизнеутверждающему. Совпадение начального музыкального фрагмента с эмоциональным состоянием ребенка окажет сочувствующий эффект и наладит коммуникацию между педагогом и ребенком, а также сделает успешным шаг к следующему музыкальному фрагменту, противостоящему и нейтрализующему эмоциональное состояние предыдущего.

На третий музыкальный номер этого ряда ложится обязанность наибольшего эмоционального воздействия, поэтому он должен обладать в достаточной мере динамической и жизнеутверждающей силой. И, наконец, чтобы научить ребенка контролировать свое мышечное напря-

жение, при необходимости расслабляться и группироваться, предлагается четвертый музыкальный фрагмент, направленный на релаксацию, а затем на активизацию мышечного тонуса.

В.М. Бехтерев рекомендовал: «Чтобы воспользоваться музыкой для вывода человека из того или иного настроения, необходимо сначала дать музыкальную мелодию, соответствующую данному настроению, а затем постепенно переходить к музыкальным пьесам, возбуждающим другое настроение. Необходимо использовать музыкальные произведения малых форм или отдельные части сложных произведений. Для того, чтобы избежать утомляемости и раздражения не рекомендуется длительное использование однообразной музыкальной мелодии (Василенко В., 2021).

К активным формам музыкотерапии, основанным на работе с музыкальным материалом, относятся: пение, игра на музыкальных инструментах, кинезитерапия (включая в себя психогимнастику, ритмопластику, коррекционную ритмику, сюжетно-ролевую игру, хореотерапию), интегративная музыкотерапия. Занятия музыкотерапией могут быть как индивидуальными, так и групповыми, и в том, и в другом случае возможно применение активной и пассивной форм, а также их сочетание.

Пение на занятиях направлено на создание оптимистического настроения ребенка, снятие эмоциональной скованности, формирование коммуникативных способностей. Оно способствует укреплению и оздоровлению дыхательной функции организма, улучшает психофизическое состояние, развивает «внешний» и «внутренний» слух ребенка.

Пение можно разделить на два типа: *тони́рование* и *вокалотерапия*.

Тони́рование – это голосовые упражнения на гласных звуках, способствующие

развитию речевого дыхания, речи и других функций:

а) упражнение на максимально долгое пропевание звука *м-м-м* способствует снятию стресса;

б) тянувшийся звук *а-а-а* помогает быстро расслабиться;

в) протяжный звук *и-и-и* стимулирует работоспособность мозга, активизирует работу всех систем организма.

Вокалотерапия повышает эмоциональное состояние у заторможенных, эгоцентричных детей, склонных к депрессиям. Используются песни с эмоциональной формулой «я хороший – ты хороший». Особенно эффективно пение хором, так как при этом возможна ситуация одновременного участия в процессе и некоторой отстраненности, «анонимности». Это помогает справиться с различными психологическими сложностями в общении, а солирование в хоре становится важным стратегическим шагом в преодолении застенчивости.

В.М. Бехтерев уделяет особое внимание качеству терапевтического музыкального материала. «Отбирая музыкальные произведения, или части произведений следует ориентироваться на произведения, имеющие музыкальный колорит. Учитывая социальные задачи, предпочтение отдавать малым и простым формам музыкальных произведений, использовать лирические и народные песни... Обязательно учитывать национальный элемент музыкальной культуры» (Василенко В., 2021).

Игра на музыкальных инструментах полностью построена на импровизации, имеющей в основе хрестоматийные мелодические, ритмические и гармонические формулы. Цель – через ансамблевые правила музицирования развить навыки внимания, взаимного слушания, общения, творческого самовыражения, формирование оптимистических настро-

ений. Очень полезно в групповых занятиях назначать солиста. Назначение происходит в порядке очередности выбором посредством стиха-считалки, что в свою очередь тренирует чувство ритма, укрепляет коммуникативные эмоциональные навыки. Статус солиста формирует у ребенка ответственность, повышает самооценку. Так как музицирование в большей степени носит импровизационный характер, педагогу-психологу важно поощрять творческую инициативу у детей, которая способствует динамизации процесса, самовыражению, укреплению их эмоционального фона и жизненного тонуса.

В использовании музыкальных инструментов различного рода достигаются следующие цели:

а) духовые инструменты (деревянные и глиняные свистульки, свирели, игрушечные дудочки, губные гармошки, блок-флейты и др.) так же, как и пение песен из мультфильмов и пение, сопровождающее упражнения и игры, укрепляют дыхание, улучшают настроение, развивают общую музыкальность;

б) клавишные инструменты (игрушечное пианино или детский синтезатор) способствуют тренировке мелкой моторики. Кроме того, активизация нервных окончаний на подушечках пальцев оказывает общее благотворное влияние на организм в целом;

в) ритм-секция (маракас, барабан, бубен, музыкальный треугольник, ложки) тренирует метроритмическое чувство, которое, обладая универсальной природой, способно благотворно влиять на изменение общего биологического ритма организма.

Кинезитерапия сочетающая в себе различные формы и средства, учит выражать эмоции с помощью движений тела и мимики, овладевать навыками релаксации. Она способна нейтрализовать патологические стереотипы и развить новые, гар-

моничные, социально адаптированные. Роль игровой составляющей в кинезитерапии в развитии личности ребенка трудно переоценить. По мнению психологов, «игра, игровая деятельность – особая форма совместной жизнедеятельности ребенка и взрослого, символическое воспроизводство полноты их со-бытия. В игровой форме, ребенок сразу же оказывается счастливым, и самостоятельным, и тесно связанным с социальным миром взрослых (действует как взрослый). В этом смысле игра всегда социально ориентирована – она является игрой для “Другого” и в “Другого”. Вместе с тем, в игре ребенок “учится своему “Я”” (познает себя) в общении со взрослыми и сверстниками» (Донцов Д., 2015, с. 49).

Л.Ф. Обухова, резюмируя значение игры, подчеркивает: «Игра – это деятельность по ориентации в смыслах человеческой деятельности. Она ориентировочная по своему существу. Именно поэтому она и выносит ребенка на девятый вал его развития и становится ведущей деятельностью в дошкольном возрасте» (1995, с. 234).

Игры способствуют раскрепощению слишком замкнутых детей, а у расторможенных, напротив, формируют способность к концентрации. Игровые ситуации развивают творческие способности ребенка, корректируют и регулируют агрессивность и другие нарушения поведения. В ходе этих игр осуществляется личностно-ориентированное взаимодействие взрослого с ребенком и детей между собой (в парах, в микрогруппах от 2 до 6 человек, а также между микрогруппами).

В музыкотерапии используются различные типы игр: контактно-объединяющие, познавательные, а также направленные на развитие основных психических функций:

а) игры, направленные на развитие внимания позволяют постепенно перейти от непроизвольного внимания к произ-

вольному, развивающее навык сосредоточения на конкретном задании;

б) игры, помогающие в развитии памяти, которая так же, как и внимание постепенно становится произвольной;

в) игровые ситуации, способствующие развитию мышления ребенка, которое происходит при овладении тремя основными формами мышления: наглядно-действенным, наглядно-образным и логическим;

г) игровые технологии по типу эстафеты, направленные на развитие восприятия, на побуждение ребенка к подражанию отдельным интонациям мелодии, пополнению словарного запаса, к звукоподражанию, обогащению новыми музыкальными впечатлениями, закреплению уже имеющихся;

д) игры на выражение эмоций, расширение эмоционального диапазона.

Н.И. Ерёмина в диссертации «Восстановительная коррекция психологического статуса детей из социально неблагополучных семей методом игровой вокалотерапии» подчеркивает значимость комплексного соединения метода вокалотерапии с элементами ролевой игры и музыкальными архетипами. По ее мнению, такое сочетание эффективно способствует повышению уровня адаптивно-приспособительных функций ребенка, поскольку задействует одновременно подсознание, сознание и поведение (Ерёмина Н., 2009).

Психогимнастика, включающая в себя дыхательную (предлагаются различные образные задания: задуть свечу на торте, вдохнуть аромат розы и т.п.), пальчиковую (мелкая моторика) и игры на развитие крупной моторики, в целом направлена на сохранение психического здоровья ребенка и, в частности, способствует преодолению такой проблемы, как медлительность, обусловленная слабой подвижностью нервных процессов.

Хореотерапия, коррекционная ритмика и ритмопластика, сводящиеся к общему понятию «двигательная разминка», являются своеобразным социальным контактом, способствующим улучшению взаимопонимания и налаживанию партнерских отношений, а также позволяющим изучить возможности собственного тела.

В танцевальных занятиях важно большое внимание уделять импровизации, так как многие специалисты рассматривают танцевально-двигательную терапию как своеобразный мост между сознательным и бессознательным. На таких занятиях ребенок получает возможность невербального самовыражения в полной форме, сохраняя при этом индивидуальность, находясь в коллективе. Этот вид терапии требует большого пространства, что, в свою очередь, способно помочь решению некоторых психологических проблем. Очень полезно сочетать танец с пением.

Ритмика и ритмопластика, по мнению М.Я. Басова, обладают большими стратегическими возможностями: «Ритмика... в системе своих упражнений содержит и такие, которые направлены именно к выработке умения одновременно управлять несколькими совершенно различными, а иногда очень сложными движениями рук и ног... Она достигает в этом направлении больших результатов, показывая, что в области движения возможности нашего развития значительно шире фактически используемых» (2007, с. 334).

Интегративная музыкотерапия помимо средств музыки задействует и другие виды искусства: живопись (рисование под музыку), скульптуру (лепка музыкальных образов из пластилина или глины), литературу (сочинение стихов или рассказов после прослушанного музыкального фрагмента). Специалисты, отмечая важность подобных занятий, выполняющих

двойную функцию, сходятся во мнении, что они «обеспечивают художественное развитие детей и создают вместе с тем благоприятные предпосылки для формирования у них других видов содержательного познания» (Давыдов В., 1990, с. 110).

Представляется очень важным в плане музыкотерапевтических занятий включать творческие задания, поскольку такая деятельность, заменяя вербализацию переживаний, способствует снижению эмоционального напряжения, преодолению психоэмоциональных комплексов и тем самым создает оптимальные условия для развития личности ребенка.

Как отмечает С.В. Максимова, для успешной творческой деятельности необходимо «создать атмосферу доверия и поддержки, эмоционального комфорта... Благоприятные условия для развития спонтанной активности ребенка: удовлетворенность базовых потребностей, оптимальное соотношение комфорта и проблемности ситуации, наличие свободного времени, когда ребенок не должен решать определенную задачу, а предоставлен себе, “заражающий” пример взрослого, а еще лучше – творческого коллектива» (2004, с. 81).

Творчество, как известно, выражение бессознательного и это помогает психотерапевту и ребенку лучше осознать и сформулировать психологическую проблему. По мнению Н.В. Грушко, «одним из важнейших психологических условий действенности музыкотерапии как метода творческого самовыражения является создание креативной среды, основывающейся на принципах принятия и стимулирования» (2008, с. 80).

Успешное решение поставленных музыкотерапией задач осуществимо, как и в любой психокоррекционной работе с детьми, при следующих условиях:

1) внимание к каждому ребенку (учет его возрастных, речевых, индивидуаль-

ных психологических особенностей и потребностей);

2) использование гибких форм психотерапевтической работы с подбором индивидуального курса коррекции с последующей поддерживающей программой после его окончания;

3) создание для каждого ребенка ситуации успеха и доброжелательной атмосферы, позволяющей ему внутренне раскрепоститься, «открыть дверь в бессознательное», что поможет в полной мере воспринять музыку, вне зависимости от ее предполагаемого действия: релаксирующего или стимулирующего;

4) личностная значимость педагога, определяемая его позитивным доброжелательным настроением, владением игрой на музыкальных инструментах, умением петь, выраженными артистическими данными;

5) обеспечение необходимых технических условий для психокоррекционных занятий: удобная мебель и уютный интерьер в спокойных тонах, мягкое освещение, не только естественное, но и искусственное;

6) режим питания ребенка в этот день (не натощак, но и не раньше, чем через 2 часа после приема пищи);

7) правильное определение продолжительности занятия, чтобы переутомление не вызвало защитную реакцию психики – отторжение;

8) уровень громкости музыкальных фрагментов, как релаксирующих, так и стимулирующих, так как очень громкие звуки действуют угнетающе на нервную систему. То же относится и выбору регистров – предпочтение следует отдавать среднему и высокому регистрам, так как низкий и особенно очень низкий регистр зачастую пугают ребенка, дают эффект, обратный ожидаемому;

9) время для отдыха и усвоения на бессознательном уровне музыкальной информации после окончания сеанса;

Для лучшего результата музыкальной терапии с гиперактивными, легковозбудимыми и агрессивными детьми сеансы следует проводить во время сна, так как их бессознательное в этот период более всего восприимчиво к воздействию внешними импульсами.

Для поддержания здорового психологического фона у детей и для психокоррекции различных поведенческих отклонений очень полезно использовать музыку не только в специально отведенное время для занятий, но и в течение дня. При этом важно соблюдать чувства меры и постараться не перегружать музыкальным материалом, а также следует учитывать время суток, вид деятельности ребенка и его настроение.

Для поднятия жизненного тонуса, например, утром, подойдут пьесы в мажорных тональностях, с четким ритмом и жанровой определенностью, а бодрые позитивные песни с хорошим добрым текстом из мультфильмов и кинофильмов.

Для релаксации будет полезна негромкая, спокойная музыка с приятной мелодией и ровным ритмом, в среднем и высоком регистре, тембрально решенная струнными и деревянными духовыми инструментами, челестой, колокольчи-

ками и т.п. С этой задачей также хорошо справятся аудиозаписи с соответствующими звуками природы: журчание ручейка, ровный шум морских волн, шелест листвы, пение птиц, стрекотание сверчка, потрескивание костерка и т.п.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что музыкотерапия помогает урегулировать отношения ребенка с социумом, вначале через контакт с педагогом, затем с одноклассниками, развивает чувство самоконтроля, выявляет новые способности, регулирует уровень личностной самооценки.

Несомненно и то, что музыка гармонично воздействует на психологические процессы и это делает ее незамечаемой, особенно при работе с детьми. В дошкольном возрасте, когда детская психика наиболее гибка и восприимчива, музыкотерапия находит свое самое широкое применение как наиболее действенный метод лечения и профилактики широкого спектра психоэмоциональных нарушений у детей.

Метод музыкотерапии признан одним из наиболее эффективных методов коррекционных занятий для гармонизации психоэмоциональной сферы у детей дошкольного возраста.

Благодарность. Автор выражает огромную признательность и благодарность за сотрудничество главному детскому специалисту психиатру Сибирского федерального округа Министерства здравоохранения России, главному врачу Новосибирского областного детского клинического психоневрологического диспансера, канд. мед. наук В.А. Макашевой и заместителю главного врача Новосибирского областного детского клинического психоневрологического диспансера, медицинскому психологу Д.С. Суворовой, чей высокий профессионализм обусловил возможность появления данной статьи.

Acknowledgment. The author expresses great appreciation and gratitude for the cooperation to the Chief Pediatric Psychiatrist of the Siberian Federal District of the Ministry of Health of Russia, Chief physician of the Novosibirsk Regional Children's Clinical Neuropsychiatric Dispensary, Candidate of Medical Sciences V.A. Makasheva and Deputy Chief Physician of the Novosibirsk Regional Children's Clinical Neuropsychiatric Dispensary, medical psychologist D.S. Suvorova, whose high professionalism led to the possibility of this articles.

ЛИТЕРАТУРА

Басов М.Я. Общие основы педологии. СПб.: Алетейя, 2007. 602 с.

Василенко В.В. В.М. Бехтерев о влиянии возвышенных звуков музыки на человека и общество // PHILHARMONICA. 2021. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.2.35150 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35150 (дата обращения: 19.10.2023).

Глазунова Л.И. Коррекция психоэмоционального состояния человека средствами музыки: учеб.-метод. пособие. Белгород: БелГУ, 2004. 116 с.

Грушко Н.В. Использование музыки как средства психокоррекции личностных проблем творческим самовыражением // Вестник Омского университета. Серия «Психология». 2008. № 2. С. 77–81.

Давыдов В.В. Психическое развитие младших школьников: экспериментальное психологическое исследование. М.: Педагогика, 1990. 168 с.

Донцов Д.А. Психология развития детских возрастов: младенчество, раннее детство, дошкольное детство, младший школьный возраст, подростковый возраст. М., 2015. 174 с.

Еремина Н.И. Восстановительная коррекция психологического статуса детей из социально неблагополучных семей методом игровой вокалотерапии: дис. ... канд. псих. наук. М., 2009. 133 с.

Люблинская А.А. Детская психология. М.: Промсвещение, 1971. 415 с.

Максимова С.В. Творчество: созидание или деструкция? М.: Академический проект, 2004. 222 с.

Медведева Е.А. Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика: учеб. пособие для студентов сред. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2002. 224 с.

Науменко Г.М. Фольклорная азбука. М.: Современная музыка, 2013. 136 с.

Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. М.: Трикола, 1995. 357 с.

Шушарджан Р.С. Рецептивная музыкотерапия в программе комплексного лечения больных гипертонической болезнью: дис. ... канд. мед. наук. М., 2013. URL: <https://www.dissercat.com/content/retseptivnaya-muz> (дата обращения: 19.10.2023).

REFERENCES

Basov, M.Ya. (2007), *Obshchie osnovy pedologii* [General principles of pedology], Aleteiya, Saint Petersburg, 602 p. (in Russ.)

Glazunova, L.I. (2004), *Korreksiya psikhoemotsional'nogo sostoyaniya cheloveka sredstvami muzyki* [Correction of the psychoemotional state of a person by means of music], BelSU, Belgorod, 116 p. (in Russ.)

Grushko, N.V. (2008), "The use of music as a means of psychocorrection of personal problems by creative self-expression", *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya "Psikhologiya"* [Bulletin of Omsk University. The series "Psychology"], no. 2, pp. 77–81. (in Russ.)

Davydov, V.V. (1990), *Psikhicheskoe razvitie mladshikh shkol'nikov: eksperimental'noe psikhologicheskoe issledovanie* [Mental development of younger schoolchildren: an experimental psychological study], Pedagogika, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Dontsov, D.A. (2015), *Psikhologiya razvitiya detskikh vozrastov: mladenchestvo, rannee detstvo, doshkol'noe detstvo, mladshii shkol'nyi vozrast, podrostkovyi vozrast* [Psychology of childhood development: infancy, early childhood, preschool childhood, primary school age, adolescence], Moscow, 174 p. (in Russ.)

Eremina, N.I. (2009), *Vosstanovitel'naya korrektsiya psikhologicheskogo statusa detei iz sotsial'no neblagopoluchnykh semei metodom igrovoi vokaloterapii* [Restorative correction of the psychological status of children from socially disadvantaged families by the method of game vocalotherapy], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 133 p. (in Russ.)

Lublinskaya, A.A. (1971), *Detskaya psikhologiya* [Child psychology], Prosveshchenie, Moscow, 415 p. (in Russ.)

Maksimova, S.V. (2004), *Tvorchestvo: sozidanie ili destruksiya?* [Creativity: creation or destruction?], Akademicheskii proekt, Moscow, 222 p. (in Russ.)

Medvedeva, E.A. (2002), *Muzykal'noe vospitanie detei s problemami v razvitii i korrektsionnaya ritmika* [Musical education of children with developmental problems and correctional rhythmic], Akademiya, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Naumenko, G.M. (2013), *Fol'klornaya azbuka* [Folklore alphabet], Sovremennaya muzyka, Moscow, 136 p. (in Russ.)

Obukhova, L.F. (1995), *Detskaya psikhologiya: teorii, fakty, problemy* [Child psychology: theories, facts, problems], Trivola, Moscow, 357 p. (in Russ.)

Shusharjan, R.S. (2013), *Retseptivnaya muzykoterapiya v programme kompleksnogo lecheniya bol'nykh gipertonicheskoi bolezniyu* [Receptive music therapy in the program of complex treatment of patients with hypertension], Cand. Sc. Thesis, Moscow, Available at: <https://www.dissercat.com/content/retseptivnaya-muz> (Accessed 19 October 2023). (in Russ.)

Vasilenko, V.V. (2021), "V.M. Bekhterev on the influence of sublime sounds of music on man and society", *PHILHARMONICA*, no. 2, DOI: 10.7256/2453-613X.2021.2.35150 Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35150 (Accessed 19 October 2023). (in Russ.)

Сведения об авторе

Демидова Елена Петровна, доцент кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, член Союза композиторов России

E-mail: demidlena@gmail.com

Author Information

Elena P. Demidova, associate professor of the Department of Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation

E-mail: demidlena@gmail.com

Поступила в редакцию 18.11.2023

После доработки 24.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 18.11.2023

Revised 24.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

ФЕНОМЕН «ОТЫКЕН»: К ИЗУЧЕНИЮ МИРОВОЙ ЭТНО-ПОП-МУЗЫКИ

Ю.В. Антипова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Проблемы сохранения и трансляции опыта традиционных музыкальных культур являются краеугольными: в современных цивилизационных условиях они зачастую исчезают, трансформируясь в новые формы массового (популярного) искусства. Творчество красноярской группы «Otyken», участники которой (чулымцы, кеты, селькупы, хакасы, долганы) заявляют о принадлежности к культурным традициям коренных малочисленных этносов Сибири, рассматривается как образец глобального рынка мировой этно-поп-музыки и сегмент World Music. Актуальность исследования связана с выяснением стратегий представления этнического в поп-музыке: нивелирование (преодоление) локальных свойств фольклорной музыки, что обусловлено в случае с «Otyken» практически утратой многих традиций (в частности, чулымских); симбиоз маркеров этничности различных музыкальных культур мира; применение технологий и маркетинговых стратегий шоу-бизнеса; создание «продукта», объединяющего ресурсы музыки, танца, магии слова, стилизованных национальных костюмов. Доказывается, что отчетливое понимание проблем сохранения культуры вымирающих северных этносов с их в высшей степени актуальными для современного общества экологическими принципами существования может сопровождаться уникальной тактикой моделирования фольклорных элементов, воссоздания новой квазиэтнической «матрицы», треки которой далеки от реальных фольклорных образцов, но удовлетворяют запросам миллионов слушателей «Otyken» по всему миру.

Ключевые слова: World Music, этника, этно-поп, Otyken

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова Ю.В. Феномен «Otyken»: к изучению мировой этно-поп-музыки // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 175–188. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-175-188.

THE PHENOMENON OF “OTYKEN”: TOWARDS THE STUDY OF WORLD ETHNO-POP MUSIC

Yu.V. Antipova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The problems of preserving and transmitting the experience of traditional musical cultures are fundamental: in modern civilizational conditions they often disappear, transforming into new forms of mass (popular) art. As an example of the global market of world ethno-pop music and as a segment of World Music, the article examines the work of the Krasnoyarsk group “Otyken”, whose members (Chulym, Kets, Selkups, Khakass, Dolgans) claim to belong to the cultural traditions of indigenous small ethnic groups of Siberia. The relevance of the study is related to the clarification of strategies for representing ethnicity in pop music: leveling (overcoming) the local properties of folk music, which in the case of “Otyken” is due to the practical loss of many traditions (in particular, Chulym); symbiosis of markers of ethnicity of various musical cultures of the world; application of

show business technologies and marketing strategies; creation of a “product” that combines the resources of music, dance, word magic, and stylized national costumes. It is proved that understanding the problems of preserving the culture of endangered northern ethnic groups – with their highly relevant ecological principles of existence for modern society – can be accompanied by a unique tactic of modeling folklore elements, recreating a new quasi-ethnic “matrix”, the tracks of which are far from real folklore samples, but satisfy the needs of millions of “Otyken” listeners around the world.

Keywords: World Music, ethnic, ethno-pop, “Otyken”

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Antipova, Yu.V. (2024), “The phenomenon of «Otyken»: towards the study of world ethno-pop music”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 175–188. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-175-188.

Присутствие элементов традиционной народной музыки в различных стилях и жанрах массовой культуры в наши дни повсеместно. Для обозначения этих явлений выработан обширный спектр понятий: этно, этника, фолк¹, этнобит, World Beat, Neo Folk и множество других терминов, фиксирующих определенную стилистическую направленность, принцип работы с фолк-компонентами (Ethno fusion, этно-джаз, этно-поп, этно-электроника / этнотроника / фолктроника, фолк-рок, поп-фолк, этно-хаус (или фолк-хаус), техно-фолк, inde-folk, этно-транс) (Живица А., 2022; Шапошников М., 2017). Все многообразие этнического в коммерческом сегменте музыкальной индустрии западного типа принято обозначать как World Music, что позволяет обобщить многие случаи вовлечения народной музыки в глобальное культурное пространство. Феномен World Music достаточно хорошо исследован и характеризуется следующими важными для дальнейших рассуждений моментами:

- оппозиция глобального (гомогенного, интернационального, унифицирующего) и гетерогенного (локального, фрагментарного, уникального) нивелируется, обнаруживая точки взаимодействия и проявления глокализационного порядка²;

- в рамках World Music преодолеваются (подобно преодолению, но не претворению фольклора композиторами так называемой Новой фольклорной волны) различные приемы народно-песенной и инструментальной экмелики (микроинтервалика, разнообразие

и нестабильность ритмики). Они уступают позиции в пользу метрической четкости (битовой пульсации популярной музыки); унифицированных аранжировок, привлечения эстрадных исполнительских манер; настройки по цифровым камертонам и тюнерам³; усиленного звучания – за счет микрофонов и дополнительных перкуSSIONНЫХ инструментов;

- репертуарная политика и саунд-дизайн музыки контролируются со стороны представителей концертного менеджмента (продюсеры, директора, маркетологи, агенты), что обуславливается необходимостью соответствия стандартам музыкального рынка. Таким образом, в большинстве случаев аутентичный фольклор и World Music представляют собой абсолютно разведенные явления, а одни и те же жанровые формы имеют двойное обращение – как аутентичный фольклор и рыночный продукт: «Феномен World Music питается традиционной и этнической музыкой, но ею не является» (Шапошников М., 2017);

- отмеченная выше де-аутентичность World Music может сочетаться с процессами самоопределения этноса, а эстрадные форматы этнической музыки сливаться и даже становиться собственно самим фольклором: фольклор «модернизируется», а сама эстрада «фольклоризируется» (Муратов М., 2005)⁴;

- взаимодействие приемов из различных традиционных культур мира (звуко-рядов, тембров, исполнительских манер) украшает и расцвечивает (дизайнерский

аспект), вдохновляет и гармонизирует (*психологический аспект*), рождает новые выразительные возможности (*художественный аспект*). Во всех случаях, привнося новые «краски», этника в определенной мере становится преградой на пути экспансии усредненной поп-музыки и механистичным электронным звучаниям; превращается в прибыльный сегмент музыкального рынка; позволяет удовлетворять культурные запросы диаспорам мигрантов, стремящимся к сохранению своей идентичности;

– характер взаимоотношений традиционной (фольклорной) и массовой (эстрадной) музыки может рассматриваться, исходя из различных признаков: а) *приближение / удаление от оригинала* (здесь наиболее близкими к истокам будут аутентичные исполнители, далекими – стили поп-музыки, которые приспособили оригинальные приемы фольклорных традиций к усредненному саунду западного образца); б) *географическое происхождение* предполагает обозначение того региона, музыкальные традиции которого разрабатываются в определенном стилевом сегменте этники (так возникают кельтика, латина, балканщина, афро-карибская музыка и другие географические наименования стилей); в) *стилистический признак* предполагает принадлежность к поп-, рок-музыке, техно, джазу, фьюжн-стилю (феномены этно-поп, этно-рок) (Антипова Ю., 2017).

Следует отметить, что проблема, связанная с привлечением традиционной музыки в сферу массового искусства – ввиду и большого числа экспериментов и, напротив, самых стереотипных решений, крайне актуальна. Нередко подобное «покушение» на фольклор, профанация народного искусства и спекулирование на его достойных традициях оценивается негативно, с чем во многих случаях можно соглашаться⁵. Необходимо, однако, указать на следующие немаловажные об-

стоятельства: внимание к музыке народов мира зачастую привлекается именно благодаря их поглощению и использованию в поп- и рок-музыке, на эстраде; всемирная известность многих великих традиций обусловлена процессами коммерциализации и «индустриализации» фольклора в сфере шоу-бизнеса; многие традиции народной музыки существуют в наши дни в их эстрадизированной форме как явления глокализационного характера в рамках феномена World Music.

Так, у Е.А. Каминской читаем: «Русская песня, сохраняя внутреннюю этнокультурную принадлежность, действительно преобразовалась в современный жанр эстрадной музыки (т.е. музыки, исполняемой на сценической площадке), имеющий конкретные функции, специфические средства исполнения, узнаваемое содержание и образы, сценические формы воплощения» (2022, с. 101). В отношении тувинской народной музыки, вышедшей далеко за пределы Тувы, О.В. Долженкова пишет: «Новое состояние тувинской народной музыки было связано с вхождением ее в состав world music, которая рассматривается, прежде всего, как коммерческий феномен, маркетинговая категория. Однако коммерческий интерес, проявляемый западными компаниями к локальной, этнической музыке, может пониматься не только с точки зрения коммерциализации народной музыки и ее приближения к стандартам западной культуры, но и как отражение определенных потребностей слушателей, их заинтересованности в связанных с этнической культурой артефактах» (2019, с. 57).

В России эстрадная музыка, опирающаяся на традиционные элементы, существовала долгие десятилетия: восприимчивый народ бывшей империи, огромного Союза был нацелен на интегрированность, ассимиляцию, интернационализацию, а потому славянское, цыганское, мол-

давское, татарское, кавказское (и другие формы этнического) сосуществовали в звуковом ландшафте страны. Позднее и другие «вливания» музыкальных традиций народов мира – латиноамериканской, кельтской, балканской, ямайской – также проходили у нас естественно: в далеких культурах многое оказывалось для россиян близко и актуально, будь то музыка релаксирующих растаманов или суровых викингов. Более того, отдельные зарубежные этно-стили были успешно освоены современными отечественными музыкантами, удовлетворяющими запросы публики на регги, кельтику, латину⁶ (Антипова Ю., 2017). В определенный момент отдельные сегменты российской World Music были восприняты более широкой аудиторией зарубежных слушателей: тувинский («Хун-Хурту», «Ят-ха»), русский (Zventa Sventana).

Обратимся к одному из ярких примеров экспансии российских этно-коллективов в пространство мировой музыкальной индустрии – творчеству сибирского коллектива «Otyken»⁷, стиливую принадлежность которого определяют такими понятиями, как сибирский фолк-поп (Википедия), S-рор, сибирская фолк-поп музыка (официальный сайт группы), сибирский фьюжн (Aranyi P., 2022).

История создания группы интересна для обсуждения с точки зрения применяемых стратегий арт-менеджмента в сфере шоу-бизнеса и маркетингового подхода к созданию продукта. Продюсерский проект Андрея Медоноса (Чернецова), директора Музея меда и этнографии (Красноярск)⁸ стал откликом на запрос посетителей Музея (иностранцев, в частности) познакомиться с традиционной музыкальной культурой северных народов так же, как брендовый коллектив Красноярского края для выступлений на Зимней универсиаде, проходившей в 2019 г. Процитируем продю-

сера: «Раньше очень много иностранцев приезжало, и они просили, чтобы кто-нибудь поиграл на бубне или на варгане, им интересны были представители коренных народов. Иностранцы, когда в Сибирь едут, не хотят смотреть какой-нибудь балет или эстраду нашу слушать, их интересуют конкретно коренные народы. Для них это экзотика, они прямо плачут <...> Так что группа создавалась, что называется, по запросу: есть спрос – есть и предложение. Есть спрос – туристы, бизнесмены, исследователи приезжают и просят: дайте нам, – вот я и привез двух девчонок из деревни. Они спели, я смотрю – очень хорошо зашло! Потом еще. И еще»⁹.

Иными словами, организации музыкальных выступлений предшествовала, а впоследствии неизменно сопутствовала деятельность А. Медоноса как владельца компании «Ethno-Honey». В 2013 г. им был создан YouTube-канал, на котором размещаются ролики о чулымской культуре, ее обычаях, в частности, пчеловодстве¹⁰. Благодаря продажам и пиару стало возможным приобретение новых музыкальных инструментов, костюмов, технического оборудования, что существенно меняло облик «Otyken»: на смену «живого» звучания напевов и наигрышей пришли электронные обработки, студийные записи композиций полноценной музыкальной группы, костяк которой составляют 8 человек (состав вариативен). Стилизованные костюмы и отработанные танцевальные движения стали отвечать форматам шоу и позволили выступления на крупных сценических площадках России и зарубежья. Продвижению «Otyken» продолжает способствовать активное присутствие группы в Tik Tok (сервис для создания и просмотра коротких видео) и социальных сетях, а распространение композиций в Интернете привлекает внимание многих известных музыкантов¹¹.

В группу вошли представители малых народов Севера – чулымцев, кетов, селькупов, хакасов, долганов, что необычно и образует оригинальный имидж «Otyken». Относящиеся к экологическому типу культуры, эти этносы специфичны гармоничным сосуществованием с окружающим миром, максимально бережным использованием природных ресурсов, исключающим их истощение (что регулируется большим числом ограничений, табу и обрядов, этикой охоты, рыбной ловли, собирательства, земледелия). Судьба некоторых из этих этносов призрачна. Как пишет У.А. Винокурова, «большинство сибирских народов не имеют достаточных шансов на воспроизводство своей коллективной идентичности как этнической общности собственными силами. Этничность исчезающих народов подвергается всевозможным влияниям и факторам разрушения» (2015, с. 113–114).

Художественные традиции многих северных этносов постепенно забываются. В результате исчезновения коммуникативного запроса – стимула для носителя традиции в устной форме воспроизводить тексты на родном языке угасают жанры устного творчества народов Сибири – кетов, селькупов, чулымцев. В настоящее время отдельные песенные жанры, сказки, мифы, загадки зафиксированы учеными, но воспроизводятся лишь на научных мероприятиях, университетских встречах¹². Забывается искусство национальных костюмов (например, костюмы чулымцев стилизуются или представляют собой вариант хакасского)¹³. Уменьшается численность этносов, некоторые из которых (чулымцы – до 1996 г.) длительное время вообще были не признаны (Кошелева Е., 2006). Этот чулымский «след» нам особенно важно обсудить в связи с «Otyken».

Несмотря на то что коллектив – как указано в релизах – исполняет композиции на нескольких языках народов Си-

бири (селькупский, хакасский, русский¹⁴, долганский – буквально несколько слов), большинство из них звучат на чулымском, который в настоящее время сохраняется в бытовом обращении у нескольких его носителей¹⁵. Целым поколениям чулымцев запрещалось говорить на нем в школе. Недлительная волна реидентификации случилась в 1990-е гг., но уже в начале XXI в. спала (вплоть до неприятия своих чулымских корней, принятия пренебрежительного отношения к чулымцам). Бесписьменный язык признан вымирающим и внесен в Красную книгу исчезающих языков ЮНЕСКО¹⁶. В настоящее время упоминание о языке и культуре чулымцев зачастую связано именно с «Otyken» (в частности, в свободной энциклопедии *Википедия* в завершении описания (подзаголовок «Функционирование языка») находим следующую информацию:

«Является языком коренного малочисленного народа России. Языком владеют лишь лица старше 67 лет, детям он не передается. При бытовом общении используется только в деревне Пасечное. Периодически на чулымском языке исполняются песни, частушки и сценки на сельских праздниках. *Также на чулымском языке исполняет песни этнопоп-группа "Otyken"*»¹⁷ (курсив мой. – Ю.А.).

Мы не обнаруживаем и этномусыковедческих исследований по чулымскому фольклору: многие годы музыкальные традиции этноса считались утерянными. Экспедиция, осуществленная Н.М. Скворцовой во второй половине 1990-х гг. по нескольким поселениям, где мог быть сохранен фольклор, дали самые скудные результаты – четыре напева, исполненные весьма возрастными представителями чулымцев.

Указанные обстоятельства обуславливают самое настороженное отношение к заявленной продюсером и музыкантами

«Otyken» принадлежности к коренным малочисленным народам Севера.

Тексты песен «Otyken», за редким исключением (укажем на «Легенду», основанную на народной песне), авторские. По признанию продюсера, слова песен на чулымском и хакасском сочиняются им с помощью словарей, что принципиально: с одной стороны, последние носители не обладают достаточным лексическим запасом, необходимым для поэтического ряда композиции, с другой – сочинительством занимается человек, им не владеющий.

Это обстоятельство не мешает авторам стремиться отразить в песнях особенности мироощущения северных народов. Главная тема – человек / этнос и его существование по законам Великой Природы – определяется комплексом мотивов, специфичных для этих экоориентированных культур: природа в гармонии ее ипостасей (дарующая, благостная / дикая, опасная), преклонение перед стихиями, священные места, сакральные образы. Гораздо реже авторы обращаются к любовной тематике, доминирующей в поп-музыке («Крыло»). Приведем в качестве примера текст песни «Storm» в переводе с хакасского:

Идешь на восток?

*Солнце сожжет, пурга заметет, земля
проглотит,*

Если идешь на восток, будь осторожен!

Жизнь не бьет, жизнь учит.

Уроки жизни полезны, терпи их!

*Когда друзья с тобой друзья, друзья всегда
помогут.*

Возвращаясь домой, помни своих друзей.

Пурга заметет.

*Друзья с востока спасут от снега, спасут
от жара и огня.*

*Когда друзья с тобой друзья, друзья всегда
помогут.*

*Ты уже дома, но сердцем со своими
друзьями¹⁸.*

Нередко в клипах группы добавлены титры на русском языке.

Завершая обсуждение текстовой составляющей, приведем еще одно соображение. Разумеется, содержание композиций «Otyken» остается непонятым для большинства слушателей по всему миру, что, впрочем, не является необычным для современных исполнителей, работающих в стилях популярной музыки. Повсеместно мы наблюдаем уже сложившиеся манеры пения, где текст произносится невнятно (словно бы сглатывая целые слоги, небрежно) или знакомые лексемы не связываются в понятную смысловую конструкцию. Среди причин подобного «рассеянного» отношения к слову следует назвать и усталость от привычных значений и языковых шаблонов, обилие нецензурной лексики, которую микшируют плохим произношением, нетрезвость (реальную или имитируемую) некоторых исполнителей (Антипова Ю., 2021).

Однако в случае с «Otyken» причины будут иными: тексты о свободе вне цивилизационных процессов, мощи неизведанного пространства огромной территории Сибири, обращение к природным стихиям, полностью построенные на неизвестных, почти мифических диалектах, не содержащие хоть сколько-нибудь знакомые лексемы на европейских и русском, поддерживают иллюзию живого культурного слоя, раскрывающего грани далеких древних традиций и одновременно новой реальности в ее первозданной красоте.

Относительно музыкальной стилистики «Otyken» как этно-группы могли бы (и должны!) обсуждаться, как минимум, два аспекта: национальные музыкальные элементы в творчестве группы и принципы работы с фольклорным материалом в контексте World Music (стиля этно-поп). Однако уже упомянутое выше положение вещей (малочисленность этноса и утеря традиций) практически не позволяет говорить ни

о приближенности / удаленности от фольклорных источников, ни о характере работы с отдельными средствами музыкальной выразительности (мелодические образования, ладовая специфика, ритмика).

Со всей определенностью можно констатировать лишь то, что, во-первых, на начальном этапе коллектив экспериментировал с различными манерами исполнения – более камерным и аутентичным (об аутентичности мы говорим, разумеется, с большой долей условности) и уже электронными обработками, смешивая стили современной популярной музыки. Так, сравнение двух близких по времени записи вариантов исполнения песни «Lords of honey» («Властелины меда») за 2018 и 2019 гг.¹⁹ позволяет заметить, что в версии 2019 г. задействованы женский вокал (главный напев), хомыс, мужское горловое пение, бубен; в версии 2018 г. в саунд-композиции привлечены перкуссия (погремушки, шейкер), варган, сэмплированный тембр скрипки, но главное в условиях студийной записи и мастеринга становится возможной компрессия звука, применяется эффект реверберации, усиливаются низкие частоты (особенно в ударах звука большого барабана), что превращает напев, зафиксированный как демозапись на природе в новую трансую композицию.

С трудом узнается более поздняя и подверженная современным преобразованиям «Legend» (2022), являющаяся ремиксом ранее записанной народной песни «Любимая дочка» (2018)²⁰. От аутентичного мотива в ней остается, пожалуй, лишь ритмическая основа, тогда как все другие элементы, в том числе и мелодический остов, изменены до неузнаваемости, что вкупе с заикливанием отдельных фраз и новой аранжировкой превращает композицию в новый продукт из сферы шоу-бизнеса. В наши дни (2024) песни «Otyken» сделаны преимущественно

в стилях г'п'б (рэп), рок, рэив, транс, а также их сочетаний. Помимо обычного вокала, в саунде группы активно используется горловое пение, которым владеют сразу несколько участников группы, различные речевые формы произнесения текста, криковая манера, визги.

Во-вторых, наиболее этнически «чистой» в звучании группы, несмотря на множество нововведений, остается тембровая составляющая, колористические возможности народных инструментов, звучание которых, по-видимому, и является импульсом к созданию новых композиций. Подобных «живых» инструментов в коллекции «Otyken» довольно много: из этнических – это уже упомянутые хомыс, бубен, погремушка, а также варган, флейта, барабаны (большая бочка, мелкая перкуссия), моринхур, игил, ых, маракасы, рожки; из электрических – бас-гитара, синтезатор, тембры которых могут имитировать, усиливать, компоноваться с народными инструментами²¹. В разное время в коллективе также участвовали исполнители, играющие на скрипке и саксофоне. Электронной обработкой, мастерингом и сведением музыки занимается звукорежиссер Дмитрий Кружковский.

Все другие выразительные средства «фольклорны» с большой натяжкой. Ритмические структуры отличаются предельной простотой и незамысловатостью и воздействуют через многочисленные повторы. Таковы формулы  и некоторые варианты этого рисунка в «Legend»,  в «My wing»,  в «Storm». «Северные» ладовые образования опять же квазиэтничны: мотивы с вариативной терцией, квинтой и октавой (I-III-♯III; I-V-bV; I-VIII-bVIII) отсылают скорее к риффам стилей heavy- и black-metal, чем к народным мелодиям. В подобном синтезе различных музыкальных традиций создатели треков находят универсальные формулы, отвечающие за

«архаический», «первобытный» комплекс во многих культурах мира²².

Примечательно и другое. Как правило, отдельные песни создаются с расчетом на конкретные аудитории стран Африки, Америки, Азии. Так, композиция «Storm» была нацелена войти на ближневосточный музыкальный рынок (Турция, Иран), потому в ней обыгрываются мотивы с увеличенной секундой гармонического минора, а звучание хомыс и моринхура напоминает восточные тамбуры и дутары²³. В «Genesis», ориентированной на аудиторию в США, Канаде и Мексике, сделан акцент на трансовой стилистике с обилием синкопированной ритмики. Полиритмические рисунки «Legend» (остинато,  в партии хомыса и  в вокальной партии) были с восторгом восприняты в Африке и Америке. Трек «Pulse» рассчитан на африканские страны.

Таким образом, творческую деятельность коллектива мы склоняемся определить как (*перевос*)создание фольклорных образцов, а сам коллектив как этнический с большой долей условности. По словам продюсера «Otyken», «я сам русский, но родился и вырос среди этого народа. Так что они мне доверяют, может быть, даже любят. Некоторые наши песни *стали народными*, но я не распространяюсь об этом. Народные песни, которые написал русский, – это же комично» (Трудоблюбов Г., 2023) (курсив мой. – Ю.А.). Источником идей для музыкантов становятся многие традиционные музыкальные культуры, зачастую географически далекие от Сибири («сначала сел за компьютер, где-то полгода изучал музыкальные фишки и приемы, негроидные расы, индейцев, сибирскую культуру и нашел много интересных фактов, которые не используют наши (отечественные. – Ю.А.) артисты» (Трудоблюбов Г., 2023). Иными словами, потеря этнических традиций²⁴

может на новом историческом этапе и в новых социально-экономических, культурных условиях сопровождаться или компенсироваться их моделированием, частичной реконструкцией, смещением к традициям близких этносов, которые в массовом сознании различаются слабо и образуют единый блок не только «северных народов», но и всех прекрасных в своем нецивилизационном обитании аборигенов разных континентов.

Завершая анализ творческих проявлений «Otyken», необходимо указать на визуальный компонент. Как и для многих популярных групп, важное место в представлении деятельности «Otyken» занимает клиповая продукция, различный видеоконтент (так называемые рилсы, сторисы, шоты²⁵), который распространяется почти ежедневно. В своих видеороликах (как и многочисленных интервью) исполнители акцентируют тему их удаленности от цивилизации и близостью к природным локациям (лесные папки, пещеры, озера, деревушки в глухой тайге, в которых отсутствуют электричество и какая-либо инфраструктура). Свои клипы участники снимают на фоне родных северных пейзажей. В роликах они одеты в «народные» костюмы и шкуры; наряды украшены перьями, используется раскраска лица узорами в этнической манере, имитирующие, по-видимому, татуировки, специфичные для отдельных северных народов. Присутствуют и некоторые стилизованные шаманские атрибуты (ожерелья из белых бус, сапоги, погремушки, маски (Томилов Н., 2009)). Танцы демонстрируют характерные движения – взмахи руками (пластика птиц и животных), топтания («утапывание» земли), отсылающие, одновременно, к народным (прежде всего обрядово-ритуальным и имитационно-подражательным (Нилов В., 2018)) и современным танцам (в стилях хаус, техно, рейв). Эффектно обыгрывается внешняя сторона исполнитель-

ства на этнических инструментах. Необходимо отметить яркие внешние данные всех исполнителей, но особенно девичьей части группы: все исполнительницы обладают привлекательной наружностью и отточенной пластикой поп-звезд²⁶.

Подытоживая, попытаемся сформулировать основные причины столь быстро случившейся популярности «Otyken» в современной музыкальной индустрии, о чем свидетельствует ротация на сотнях радиостанций, миллионы подписчиков, сотрудничество с музыкальными и кино-деятелями по всему миру, вручение коллективу престижной премии «Грэмми»:

- острое понимание проблемы выживания (при самых оптимистичных прогнозах – возрождения) вымирающих народов – северных этносов, их уникальных культурных традиций, важности применение одной из стратегий сохранения народов Сибири²⁷;

- актуальность принципов эко-эстетики, эко-мышления, заложенные в традициях многих северных народов (Трушников Д., 2012), что отвечает новейшим устремлениям мирового сообщества и российского общества в том числе, в котором стоят задачи воспитания экологически грамотного человека²⁸;

- нивелирование, уход от уникальных проявлений этнической культуры в сторону универсальных свойств, приближенность ко многим культурам; ориентация на различные этносы Земли, возможно, близким по ДНК, культурным особенностям, внешнему виду²⁹;

- четкое соблюдение стандартов мирового шоу-бизнеса, в индустрии которого значим визуальный компонент, интеракция вокальной, танцевальной и шоу составляющих, активность PR-мероприятий и технологий;

- последовательное создание бренда, при котором действуют стратегии диверсификации (разнообразия и совокупности), репродуцирования в различных

формах, перманентного воспроизводства (студийные записи альбомов, съемка клипов, живые концертные выступления, продажи товаров, «прогрев» аудитории в социальных сетях, бэкстейдж-контент³⁰);

- выбор удачной тактики в рамках стиля этно-поп-музыки, которая подразумевает пребывание в рамках отработанных «схем» (в том числе формат шоу, объединяющий ресурсы движения, музыки, магии слов), но одновременно расширяет круг возможностей, вовлекая новые детали – уникальные тембровые краски, горловое пение, новые лица, и типажи³¹;

- обращение к языковым средствам, которые в различных пластах музыкального искусства (фольклорном, массовом, академическом) призваны для передачи витальности, экстастики, суггестивно-мистического: определяющая роль ритма (сочетание «гиперустойчивости» с нерегулярной акцентностью), оstinатность как основной принцип развития, интенсивная «оркестровка» с обилием инструментальных и вокальных красок;

- моделирование, «возобновление» квазиэтнической музыки в опоре на отдельные идиомы фольклорных практик, стили популярной и рок-музыки (простейшие ритмические формулы, риффы, грувы, ладовые элементы (мелодические попевки), основанные на устоях, чистых интервалах с внедрением «варваризмов»).

В современном мире все отчетливее обозначается тенденция, связанная с движением к единому наднациональному культурному пространству, где традиционное искусство теряет привязанность к определенной географической локации, но становится понятным повсеместно как часть одной большой культуры, той самой «глобальной деревни», понятие которой еще в 1962 г. сформулировал М. Маклюэн. Эта тенденция, однако, не отменяет глубиной убежденности в том, что интерес к традиционной музыке, к ее оригинальным краскам не исчезнет: она по-преж-

нему остается источником вдохновения, оригинальных выразительных средств, будучи для большого числа людей средоточием духа прошлого, культурных кодов и архетипов. При этом в условиях общего цивилизационного развития и мирового глобализма традиционные культуры в своем первозданном виде, в чем мы могли убедиться, или умирают, оставляя «музейные» (у аутентичных исполнителей), композиторские (в рамках неофольклорных поисков) или, напротив, обретают креативные или развлекательные варианты, предложенные массовым искусством.

Можно предположить, что в редуцированном, предельно облегченном ва-

рианте этника для большинства из нас сохранится в пространстве массовой музыки, где, наряду с конкретно-национальными, будут присутствовать наднациональные модификации этно-стиля, и начало подобных процессов положено в гибридных композициях поп-, рок-музыки и джаза. И каждый раз обращаясь к новой этно-модели и собирая художественно ценные «осколки» великого традиционного наследия, современное массовое искусство будет все более удаляться от «корней», конструировать новую культурную матрицу и на новом этапе возвращаться к искомой целостности картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сокращение понятий этническая музыка и фольклорная музыка произошло, по-видимому, по тому же принципу сокращения длиннот, что свойственно массовой культуре. Одним из близких примеров является термин мюзикл, возникший как купирование от musical play.

² Под глокализацией принято понимать такой характер развития региона (экономического, социального, культурного), при котором на фоне глобализации вместо ожидаемого исчезновения региональных, локальных отличий происходит, напротив, их сохранение и усугубление. Одним из ярких примеров применения глокализационных стратегий предстает корейская Кей-поп-музыка: «парадокс, но корейцам удалось настолько обелечить свое корейское “лицо”, традицию, чтобы на этом поле “отречения” от идентичности создать свою новую суть, новую корейскую силу. Став более западным, чем когда-либо, К-поп открыл новые возможности страны на международной арене» (Антипова Ю., 2020, с. 144).

³ При игре с западными музыкантами или нетрадиционными инструментами тувинские музыканты подстраивают свои инструменты на общепринятую западную частоту 440 HZ, тогда как традиционное исполнение тяготеет к 432–435 HZ (Шапошников М., 2017).

⁴ Подобную тенденцию выявляет, например, в отношении татарской эстрадной музыки М. Муратов: «Современная татарская эстрада по своей сути есть одно из направлений современного татарского фольклора. Она возникла как непосредственный отклик на потребности большой этнической группы в условиях урбанизации 60-х – 80-х

годов, связанных с распространением новой системы коммуникаций» (2005, с. 10).

⁵ Специализированных научных статей по этому вопросу нам обнаружить не удалось. Однако подобное невнимание к проблеме следует усматривать в пренебрежительном отношении к явлениям, связанным с коммерческим использованием этнических традиций в жанрах массовой музыки, со стороны этномузыкологов и специалистов по проблемам академического искусства.

⁶ Так, стиль регги в России и ближнем зарубежье с успехом представляли группы «Jah Division», «Республики Jah», «Карибасы». Скандинавскую фолк-музыку исполняет группа «Nytt Land», стиль которой близок легендарному норвежскому коллективу «Wardruna». В ирландском стиле длительное время работают российские группы «Воинство сидов» («Slua Si»), «Жестяной чертополох» («Tin Thistle»).

⁷ Название ОТУКЕН произошло из тюркского языка и означает «священное место, где воины складывали оружие и вели переговоры».

⁸ Официальный сайт Музея: <https://andreymedonos.ru/contacts/> В релизе читаем: «Этнографический Музей меда в г. Красноярске открыт Андреем Медоносом и Хозяйкой Тайги для ознакомления соотечественников и туристов с уникальными народами, проживающими в глубине тайги Красноярского края, Тухтетского района, Томской области (д. Пасечное, с. Поварёнкино, с. Тегульдетское и пр.) – Тадарлар, Чулымцы (Речные Люди), Кето, Селькупы и пр. По последней переписи Чулымцев всего 180 человек. Живут они вопреки технократическому развитию цивилизации.

Эти люди не знают учения о биосфере Вернадского, но живут по его постулатам...» (стилистика и правописание сохранены. – Ю.А.).

⁹ «Сидим возле печки и сочиняем»: как музыканты из сибирских деревень покорили американцев и европейцев // Lenta.ru от 27.10.2022. URL: <https://lenta.ru/articles/2022/10/27/otykenband/> (дата обращения: 23.02.2024).

¹⁰ Рекламное видео (Бортовой или колодный мед группы ОТЫКЕН, Священное Место!) можно найти по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=xspO7y_4Ev8

¹¹ На главной странице официального сайта группы размещена следующая информация: «Песни группы высоко оценили: Игги Поп, Крис Браун, Эрика Баду, Armin van Buuren, DJ Snake. Ремиксы и фиты делали: Jaydee (Нидерланды), Ummet Ozcan (Нидерланды), Billx (Франция), Xzibit (США), Duke Dumont (в проекте). Композиции регулярно используются в театре и кинематографе». Официальный сайт: Этническая музыка группы ОТЫКЕН | Таежные продукты коренных народов Сибири (<https://otyken.ru/>).

¹² Укажем на цикл встреч «Малый фольклор на языках народов Сибири», проводимый в Томском государственном педагогическом университете. Его организатором выступила зав. кафедрой языков народов Сибири Е.А. Крюкова. Пост-релиз мероприятия: <https://www.tspu.edu.ru/fia/fia-news/28443-a-vy-otgadaete-ketskuyu-ili-khantyjskuyu-zagadku-malyj-folklor-na-yazykakhsibiri-v-iyyams.html>

¹³ Исчезающие народы России. Чулымцы // Портал КУЛЬТУРА. РФ. URL: <https://www.culture.ru/materials/50956/ischezayushie-narody-rossii-chulymsy> (дата обращения: 23.02.2024).

¹⁴ К слову, песня «Кукакача», исполняемая на русском языке, стала одной из вирусных в США.

¹⁵ По словам доцента кафедры перевода и переводоведения Томского государственного педагогического университета (ТГПУ), составителя словаря чулымского языка В. Лемской, активных носителей языка осталось около 10, около 50 человек понимают язык, но не говорят на нем.

¹⁶ Попытки возродить язык были предприняты в Тегульдете Томской области: 11 онлайн-занятий записаны В. Лемской. Проект «Музей – центр возрождения чулымской культуры» с видеоуроками чулымского языка можно найти по ссылке: <http://teguldet.lib.tomsk.ru/page/1157/>

¹⁷ Чулымский язык // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чулымский_язык (дата обращения: 25.02.2024).

¹⁸ Перевод представлен в клипе на песню «Storm». Ссылка на видео: <https://www.youtube.com/watch?v=CqwrwwOzVcQ>

¹⁹ Ссылки на видео: <https://www.youtube.com/watch?v=z024-eymiz4> (от 21.02.2019 г., 14 тыс. просмотров); <https://www.youtube.com/watch?v=desktop&v=0yR5PtHmOTE> (от 21.10.2018 г., 1,1 млн просмотров) (дата обращения: 23.02.2024).

²⁰ Ссылки на видео: https://www.youtube.com/watch?v=Z6GO1_kgfoxs (от 26.03.2018 г., 149 тыс. просмотров);

<https://www.youtube.com/watch?v=tXLoP9iSU5Y> (от 5.08.2022 г., более 10 млн просмотров) (дата обращения: 23.02.2024).

²¹ Многие инструменты «Otyken» как этнические, так и электрические, при этом являются новодельными, мастеровыми. В них, помимо аутентичных признаков, присутствуют дизайнерские элементы, которые рожают иллюзию первозданности и атмосферы языческих обрядов: бас-гитара имеет форму коряги, корпус моринхура имитирует череп коровы. Отдельные инструменты изготавливаются из древесных грибов, спилов необычной формы.

²² Симптоматично признание продюсера группы: «С нами очень многие диджеи работают мировые. Мы им отправляем дорожки, они делают ремиксы. Они крутят на европейских, американских, индусских фестивалях, дискотеках...» (Трудюлов Г., 2023).

²³ После выхода этой композиции с «восточными» элементами коллектив получил предложение принять участие в мероприятиях Чемпионата мира по футболу в Катере (2022). Поездка не состоялась по причинам политического характера.

²⁴ Под этническими традициями принято подразумевать «основные формы коллективного опыта, выраженные в социально организованных стереотипах и воспроизводимые этносом в целом или его отдельными значительными частями путем культурной пространственно-временной трансмиссии» (Монгуш М., 2014).

²⁵ Рилсы (reels) – короткие видеоролики в популярной социальной сети Instagram длительностью до одной минуты. Сторис (stories) – это вертикальный формат видео, доступного ограниченного количества времени (24 часа) в различных социальных сетях (ВКонтакте, Facebook, TikTok, Telegram). Шоты (Shorts) – короткое видео (до 60 секунд) в мобильном приложении YouTube. Все форматы призваны создавать легко воспринимаемый видеоконтент, способный удерживать внимание огромной аудитории.

²⁶ Выбор исполнительниц, по признанию продюсера группы, не случаен: «Чтобы были красивые, высокие, волосы густые, черные. Кожа такая коричневая, смуглая, гладкая. Ну и музыкальные способности чтобы тоже были. Причем сибирские коренные народы – они очень музыкальные» (Козлов Д., 2022).

²⁷ Исследователями выявляются пять подобных стратегий: соуправления (Республика Саха (Якутия)), конкурентная (Республики Бурятия), народосбережения (Ямало-Ненецкий автономный округ), вытеснение коренных народов (многих коренных и малочисленных народов Республики Алтай и Хакасия), наконец, неотрадиционализма, трактуемая как «стратегия адаптации к современным условиям, опирающаяся на культурные традиции этносов, позволяющая им сохранять и развивать этнокультурную идентичность и быть активным участником социальных, экономических, политических изменений» (Винокурова У., 2015, с. 112). По-видимому, этносов, представители которых являются участниками группы «Otyken», касаются две последние стратегии.

²⁸ Подобные мнения все отчетливее формулируются философами, социологами, антропологами, экологами. А.Д. Марфусалова пишет: «Эффективным средством формирования нового экологического мышления, мировоззрения и поведения человека будущего являются, на наш взгляд, экологические традиции коренных народов <...> В России возникла новая политическая реальность – социальное движение малочисленных народов, имеющее собственную концепцию развития, постепенно нарабатывающее опыт взаимодействия с государственными структурами. Оно характеризуется также стремлением к самоуправлению, самобытному традиционному природопользованию и нетрадиционным хозяйственным формам и деятельности, самостоятельному социальному и культурному творчеству» (2000, с. 4).

²⁹ Так, в материалах в Интернет-СМИ об «Otyken» высказываются версии о том, что чулымцы являются предками японских айнов и ко-

ренных народов Северной Америки. «Сибирской этнической музыкой заинтересовались индейцы из Северной и Южной Америки. В том числе из Канады и Колумбии. По словам Андрея (Медоноса. – Ю.А.), они искали культурные параллели между своими народами и коренными жителями Сибири», – пишет Д. Козлов (2022). Симптоматичен тот факт, музыканты группы не отвечают на вопросы, связанные с их национальностями. Приведем в пример высказывания участников «Otyken» в одном интервью П. Араньи:

– Aranyi Péter: Кто считает себя в «Otyken» хакасом или чулымским татаринном? А кто такой селькуп?

– Хакайда: Честно говоря, это секрет. Я могла бы сказать, что мы полностью считаем национальность личным делом. Мы чувствуем, что находимся в одной группе, которую можно назвать сибирской семьей или что-то в этом роде. Мы очень хорошо понимаем друг друга, если говорим на родном языке.

– Андрей Медонос: Я, как продюсер и автор песен, могу о себе сказать, что я русский, но национальность остальных участников – личное дело. Для нас также не имеет значения, что кто-то венгр, а считает себя поляком или кем-то в этом роде (Aranyi, P., 2022).

³⁰ Бэкстейдж – вид репортажной съемки, ролики о закулисной жизни артистов, съемках и репетициях.

³¹ М. Шапошников констатирует: «Сегодня в глобализованном мире World Music эффект новизны достигается не столько за счет открытия новых культур (“все уже открыто”), сколько за счет коллабораций, создания коктейля из разных музыкальных культур по индивидуальному рецепту» (2017).

ЛИТЕРАТУРА

Антипова Ю.В. Этнический компонент в российской массовой музыке // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 177–182.

Антипова Ю.В. Феномен к-поп: о новых возможностях мировой музыкальной индустрии // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: сб. материалов Междунар. конф. Новосибирск, 2020. С. 141–152.

Антипова Ю.В. Исполнительские манеры в современной российской эстрадной музыке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 144–154.

Винокурова У.А. Коренные народы Сибири: могут ли они ответить на вызовы XXI века? // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 106–115.

Долженкова О.В. Этническая культура на глобальной орбите: феномен пространственного раз-

REFERENCES

Antipova, Yu.V. (2017), “Ethnic component in Russian mass music”, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], vol. 14, no. 2, pp. 177–182. (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2020), “The K-pop phenomenon: on new opportunities for the global music industry”, *Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: istoriya, teoriya, praktika i sovremennyye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva* [Russia – Japan – China – Republic of Korea: history, theory, practice and modern prospects of cultural cooperation], Novosibirsk, pp. 141–152. (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2021), “Performing manners in modern Russian pop music”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 144–154. (in Russ.)

Aranyi, P. (2022), “The Siberian band that won the hearts of millions”, *Melano*, Available at: <https://www.melano.ru/>

вятия тувинской народной музыки // Новые исследования Тувы. 2019. № 3. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/864> (дата обращения: 23.02.2024).

Живица А.Р. Современные направления этнической музыки // Художественное образование и наука. 2022. Т. 1, № 30. С. 172–179.

Каминская Е.А. Русская песня как жанр эстрадной музыки // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 2. С. 96–104.

Козлов Д. Музыкант Цвета из деревни, где нет света. Как этническая группа ОТЫКЕН взрывает дискотеки по всему миру // NGS24.RU Красноярск онлайн. 20.09.2022. URL: <https://ngs24.ru/text/culture/2022/09/20/71665178/> (дата обращения: 23.02.2024).

Кошелева Е.Ю., Романова Л.В. Проблемы этнической самоидентификации чулымцев // Вестник ТГПУ. Серия: гуманитарные науки (история, этнология). 2006. Вып. 1. С. 130–135.

Марфусалова А.Д. Экологические традиции малочисленных народов Севера: Социально-философский аспект: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Якутск, 2000. 24 с.

Монгуш М., Зайцева А., Бакшеев Е. «Этническая культура»: содержание и составляющие понятия // Культурологический журнал. 2014. № 2. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskij-zhurnal/kul2-2014/25090-etnicheskaya-kultura-soderzhanie-i-sostavlyayuschie-po-nyatiya.html> (дата обращения: 26.02.2024).

Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: автореф. ... канд. филос. наук. Казань, 2005. 24 с.

Нилов В.Н. Хореография народов Севера Дальнего Востока России: региональный аспект // Художественное образование в России на современном этапе: научный поиск, обновление содержания и повышение качества: сб. науч. материалов по итогам междунар. науч.-практ. кластера «Теория и практика непрерывного художественного образования в современных социокультурных условиях». М.: ИХОиК РАО, 2018. С. 297–313.

Томилов Н.А. Чулымцы // Историческая энциклопедия Сибири. 2009. URL: http://irkipedia.ru/content/chulymcy_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009 (дата обращения: 23.02.2024).

Трудоблюбов Г.Ф. Чулымцы, мед и Дуэйн Джонсон в фанатах: интервью с группой ОТЫКЕН // SRSly от 06.03.2023. URL: <https://srsly.ru/article/show/25880/> (дата обращения: 23.02.2024).

Трушников Д.Ю. Традиционное воспитание у коренных малочисленных народов Сибири: экологический аспект (на примере северных селькупов) // Социально-экологические технологии. 2012. № 2. С. 73–78.

Шапошников М.В. Тувинская музыка и World Music // Новые исследования Тувы. 2017. № 2. URL:

melano.hu/the_siberian_band_that_won_the_hearts_of_millions (Accessed 11 February 2024).

Dolzhenkova, O.V. (2019), “Ethnic culture in the global orbit: the phenomenon of spatial development of Tuvan folk music”, *Novye issledovaniya Tuvy* [The New Research of Tuva], no. 3, Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/864> (Accessed 23 February 2024). (in Russ.)

Kaminskaya, E.A. (2022), “Russian song as a genre of pop music”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], no. 2, pp. 96–104. (in Russ.)

Kosheleva, E.Yu., Romanova, L.V. (2006), “Problems of ethnic self-identification of the Chulym people”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], Issue 1, pp. 130–135. (in Russ.)

Kozlov, D. (2022), “Musician Colors from a village where there is no light. How the ethnic group ОТЫКЕН blows up discos around the world”, *NGS24.RU Krasnoyarsk online*, Available at: <https://ngs24.ru/text/culture/2022/09/20/71665178/> (Accessed 23 February 2024). (in Russ.)

Marfusalova, A.D. (2000), *Ekologicheskie traditsii malochislennykh narodov Severa: sotsial'no-filosofskii aspekt* [Ecological traditions of small peoples of the North: Social and philosophical aspect], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Yakutsk, 24 p. (in Russ.)

Mongush, M., Zaitseva, A., Baksheev, E. (2014), “Ethnic culture: its content and constituent elements”, *Journal of Cultural Research*, no. 2, Available at: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskij-zhurnal/kul2-2014/25090-etnicheskaya-kultura-soderzhanie-i-sostavlyayuschie-ponyatiya.html> (Accessed 26 February 2024). (in Russ.)

Muratov, M.M. (2005), *Estrada kak fenomen massovoi kul'tury* [Variety as a phenomenon of mass culture], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Kazan, 24 p. (in Russ.)

Nilov, V.N. (2018), “Choreography of the peoples of the North of the Russian Far East: regional aspect”, *Khudozhestvennoe obrazovanie v Rossii na sovremennom etape: nauchnyi poisk, obnovlenie sodержaniya i povyshenie kachestva* [Art education in Russia at the present stage: scientific research, updating content and improving quality], Moscow, pp. 297–313. (in Russ.)

Shaposhnikov, M.V. (2017), “Tuvan music and World Music”, *Novye issledovaniya Tuvy* [The new research of Tuva], no. 2, Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (Accessed 05 February 2024). (in Russ.)

Tomilov, N.A. (2009), “Chulymy”, *Istoricheskaya enciklopediya Sibiri* [Historical encyclopedia of Siberia], Available at: http://irkipedia.ru/content/chulymcy_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009 (Accessed 23 February 2024). (in Russ.)

<https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (дата обращения: 05.02.2024).

Aranyi P. The Siberian band that won the hearts of millions // *Melano*, 11/15/2022. URL: https://www.melano.hu/the_siberian_band_that_won_the_hearts_of_millions (дата обращения: 11.02.2024).

Trudolyubov, G.F. (2023), "Chulyms, honey and Dwayne Johnson are fans. Interview with the OTYKEN", *SRSly*, Available at: <https://srsly.ru/article/show/25880/> (Accessed 23 February 2024). (in Russ.)

Trushnikov, D.Yu. (2012), "Traditional education among indigenous peoples of Siberia: environmental aspect (on the example of the northern Selkups)", *Sotsial'no-ekologicheskie tehnologii* [Socio-ecological technologies], no. 2, pp. 73–78. (in Russ.)

Vinokurova, U.A. (2015), "Indigenous peoples of Siberia: can they respond to the challenges of the 21st century?", *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], no. 2, pp. 106–115. (in Russ.)

Zhivitsa, A.R. (2022), "Modern directions of ethnic music", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], vol. 1, no. 30, pp. 172–179. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, член Сибирского отделения Союза композиторов РФ
E-mail: antikostin@mail.ru

Author Information

Yulia V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music History of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, member of the Siberian Branch of the Union of Composers of the Russian Federation
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 18.03.2024

После доработки 27.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 18.03.2024

Revised 27.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 189–196
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 2, pp. 189–196
ISSN 2308-1031

© Харлов, А.В., 2024

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-189-196

ВИРТУАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

А.В. Харлов¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, 603950, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассмотрен феномен виртуального инструментария с позиции современного подхода к традиционному музицированию. Автор поднимает проблему разработки и применения подобной технологии в этномузыкологии и современной композиторской практике. Цель работы – введение в научный обиход этномузыкологов соответствующей терминологии, а также попытка легитимирования в качестве объекта изучения фольклористами традиционных инструментов, созданных при помощи современных технологий программной виртуализации. Поставлена задача расширения сферы бытования подобного традиционного инструментария, в связи с чем освещается техническая спецификация различных типов синтеза звука, позволяющих создавать клоны академических инструментов. Приведены примеры использования виртуального инструментария, показаны возможности эмпирического метода обучения мастеровым наигрышам без предварительных навыков. Даны элементарные основы управления midi-клавиатурой фортепианного типа как простейшего управляющего контроллера. Рассматриваются особенности музицирования на «жалейке Харлова», в создании которой автор принимал участие, предлагаются практические рекомендации по освоению подобного инструмента. Описано применение мастеровых звуковых формул-орнаментов при двуручном способе музицирования, раскрыта роль каждой руки в случае исполнения одnogолосной мелодии. Отмечается возможность ансамблевой игры виртуальной копии и академических инструментов в привычном темперированном строе, что затруднительно в случае применения оригинального аэрофона, звукоярд которого лишь условно можно назвать темперированным. Раскрыты алгоритмы студийного семплирования и симуляции фонической стороны оригинального традиционного звукового поля, включающего в себя категорию естественного акустического окружения как части традиционного музицирования. В данном исследовании использован междисциплинарный комплексно-исследовательский метод, опирающийся на разработки отечественных специалистов по проблемам акустики, а также на многолетний опыт изучения электронного инструментария автором.

Ключевые слова: виртуальные традиционные инструменты, семплерные библиотеки, принципы синтеза звука, фольклор, традиционная музыкальная культура

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Харлов А.В. Виртуальные традиционные музыкальные инструменты // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 189–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-189-196.

VIRTUAL TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS

A.V. Kharlov¹

¹ M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation

Abstract. The article examines the phenomenon of virtual instrumentation from the perspective of a modern approach to traditional music making. The author raises the problem of the development and application of such technology in ethnomusicology and modern composing practice. The purpose of the work is to introduce the appropriate terminology into the scientific use of ethnomusicologists, as well as an attempt to legitimize traditional instruments created with the help of modern software virtualization technologies as an object of study by folklorists. The author has set the task of expanding the sphere of existence of such traditional instruments, in connection with which the article highlights the technical specification of various types of sound synthesis that allow creating clones of academic instruments. Practical examples of the use of virtual tools, the possibility of an empirical method of teaching master games without prior skills are shown. The elementary basics of controlling a piano-type midi keyboard as the simplest control controller are given. The features of playing music on the “zhaleika Harlov”, in the creation of which the author took part, are considered, practical recommendations for the development of such an instrument are offered. The method of using artisan sound formulas-ornaments with a two-handed method of making music is described, the role of each hand in the case of performing a one-voice melody is revealed. The possibility of ensemble playing of a virtual copy and academic instruments in the usual tempered system is noted, which is difficult in the case of using an original aerophone, the scale of which can only be conditionally called tempered. The algorithms of studio sampling and simulation of the phonic side of the original traditional sound field, which includes the category of natural acoustic environment as part of traditional music making, are revealed. In this study, the author uses an interdisciplinary complex research method based on the developments of domestic experts on acoustics problems, as well as on his many years of experience in studying electronic instruments.

Keywords: virtual traditional instruments, sampler libraries, principles of sound synthesis, folklore, traditional musical culture

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kharlov, A.V. (2024), “Virtual traditional musical instruments”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 189–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-2-189-196.

Понятие «виртуальный инструмент» практически не используется в этномузыкологии. Данный термин, если и встречается в работах, посвященных современному компьютерным технологиям в музыке, то имеет узколокальное распространение среди инженеров-акустиков, музыкальных программистов и создателей семплерных библиотек. Мы уже обращались к теме виртуального инструментария (Харлов А., 2022), однако методология применения подобного явления в этномузыкологии не разработана, что побуждает к продолжению исследований, имеющих целью изучение корреляции (соотносимости) цифровой виртуальной инструментальной среды и сферы традиционного миропонимания. Автор неоднократно проводил мастер-классы с демонстрацией возможностей данной современной технологии, в связи с чем возникла необходимость методологического обоснования подобных экспериментов в современной этномузыкологии.

Принцип синтеза тембра, являющегося электронным отображением конкретного инструмента, претерпел серьезные эволюционные трансформации, связанные с развитием методов конструирования «тембральных» характеристик традиционных инструментов различными фирмами-производителями музыкального оборудования. Мы оставляем за рамками статьи анализ популярных алгоритмов синтеза звука¹, применяемых в аналоговых синтезаторах, так как они не стремятся к максимально реалистической симуляции «академических» инструментов, а служат цели «полиморфинга» звуковых волновых структур для создания синтетических звуков.

Рассматривать будем только принципы звукового синтеза для воссоздания виртуальной копии реальных инструментов. Необходимо понимать избирательность ряда алгоритмов. Так, FM-синтез (Frequency Modulation, FM-synthesis), используемый в синтезаторах фирмы

Yamaha серии DX, предполагает вполне реалистичский саунд виртуальных копий ряда ударных, перкуSSIONных инструментов (маримба, вибрафон и др.). Другие же классические наборы пресетов – группы Brass, String, Piano – звучат на подобных аппаратах неестественно, что связано с «невозможностью воспроизведения живых звуков акустических инструментов» (Ананьин Н., 2022, с. 46).

Среди универсальных типов синтеза, позволяющих создавать более-менее реалистичные клоны академических инструментов, следует выделить VAST-синтез, разработанный фирмой Kurzweil, технологию фирмы Roland SuperNATURAL, дающую возможность конструировать аналоги акустических инструментов с максимальной точностью и передачей мельчайших нюансов звуковых структур – атаку, динамику и пр. Однако набор виртуальных копий традиционных инструментов в синтезаторах, использующих вышеперечисленные типы синтеза, оставался скромным и не вызывал интереса у этномузыкологов. Были попытки проектирования и создания «российского электронного музыкального синтезатора (РЭМС) с тембрами традиционных музыкальных инструментов народов России и мира», ставящие целью «сохранение и пропаганду уникального музыкального фольклора России и мира» (Горбунова И., 2021, с. 96).

Однако цель разработчиков, обозначаемая как «своеобразное моделирование исчезнувших образцов традиционной культуры, обрядов, культов и т.д.», на наш взгляд, слишком глобальна и вряд ли выполнима. К тому же, спорно утверждение, что «в настоящее время в нашей стране не создано оригинальных цифровых синтезаторов» (Горбунова И., 2021, с. 97).

По нашему мнению, нельзя отрицать серьезную работу отечественных музыкантов и программистов по созданию

электронных библиотек традиционного инструментария в нашей стране за последние 10–15 лет, к которой причастен и автор данной статьи. Полагаем, что речь должна идти не о создании уникального синтезатора, а о конкретных виртуальных традиционных инструментах с привлечением к работе аутентичных музыкантов и студийных звукорежиссеров, имеющих представление о специфике инструментального фольклора.

Что же касается вопроса создания программной среды, при помощи которой станут возможными обработка и дальнейшее применение оцифрованного материала (Горбунова И., 2021, с. 97), то такая среда давно уже существует в виде семплерных библиотек (например, для семплера Kontakt)², а также «самостоятельного программного обеспечения <...> либо специальных расширений для <...> многоканальных рекордеров, таких как Cubase VST, Cakewalk Sonar, Pro Tools и др.» (Романова В., 2015, с. 79).

Вначале определим базовую инструктивную терминологию, раскрывающую понятийный смысл явления «виртуальный инструмент». Возможное истолкование этой категории, как моделирование реально существующего музыкального инструмента в программной среде, раскрывает лишь часть предпочтений для потенциального исполнителя и не затрагивает важные положения, показывающие причины возникновения данного явления, его положительные и отрицательные черты.

Неоспоримым преимуществом виртуальной копии традиционного инструмента является полная сохранность фонической стороны уникального «саунда» живого оригинала, т.е. воссоздание путем качественного студийного семплирования большинства акустических характеристик, не поддающихся графическому нотному отображению. К положитель-

ным моментам следует отнести и возможность эмпирического метода освоения традиционного инструмента *без наличия навыков игры на нем*, так как в качестве котроллера, управляющего звуковысотностью, исполнительскими штрихами и мелизмами выступает обычная фортепианная midi-клавиатура.

Кроме того, музыкант, играющий на виртуальном инструменте, получает возможность оперировать не только единичными нотами, но и целыми оригинальными мелоформулами, изначально воспроизведенными мастером, владельцем данного инструмента. Используя метод альтернативной нотации (Харлов А., 2022), композитор получает возможность фиксации звуковысотных, ритмических компонентов наигрыша и оригинальных мелоформул в их многочисленных вариантах, что делает процесс репрезентации наигрыша максимально точным и реалистичным. Рассмотрим процесс звукоизвлечения на виртуальном инструменте на примере «жалейки Харлова»³ (рис. 1).



Рис. 1. Виртуальная жалейка из коллекции А.В. Харлова
Virtual zhaleyka from the collection of A.V. Kharlova)

Так же, как и в оригинальном инструменте, звуки виртуальной копии расположены в пределах мажорного семиступенного миксолидийского звукоряда. Алгоритм интонационного «тюнинга» позволяет играть в темперированном строе, что делает возможным применять виртуальную копию в ансамблевой игре с академическими инструментами. Оригинальная версия не обладает такими возможностями, в результате чего подстраиваться к другим инструментам с темперированным строем приходится методами «передувания» либо «недодувания». В последующих версиях планируется сохранить естественную звуковысотность каждого тона и возможность играть в темперированном строе.

Все семь основных звуков соответствуют синим клавишам на находящейся ниже виртуальной клавиатуре фортепианного типа (см. рис. 1). Зеленые клавиши включают «систему орнамента». Каждая из них соответствует разным типам «орнамента»: от простого (нота *g* – орнамент 1), к среднему и сложному (ноты *f* и *e*). Все оригинальные варианты мелизматик запрограммированы и «привязаны» к зеленой клавиатуре. Принцип игры при этом следующий: левая рука «вызывает» на «железной» фортепианной клавиатуре (подключенной по протоколу midi) «звуки», соответствующие зеленым клавишам виртуальной, а правая рука ведет мелодию. В результате получается полная иллюзия игры на реальной жалейке (Харлов А., 2022, с. 20).

Использование в концертной и композиторской практике виртуальных инструментов целесообразно и в случае невозможности звукоизвлечения у обнаруженного инструмента традиционным способом. Так, в 2022 г. нам был продемонстрирован роликовый орган⁴ конца XIX в. нижегородского мастера Павла Ананьина. Инструмент напоминал по первичным типологическим признакам

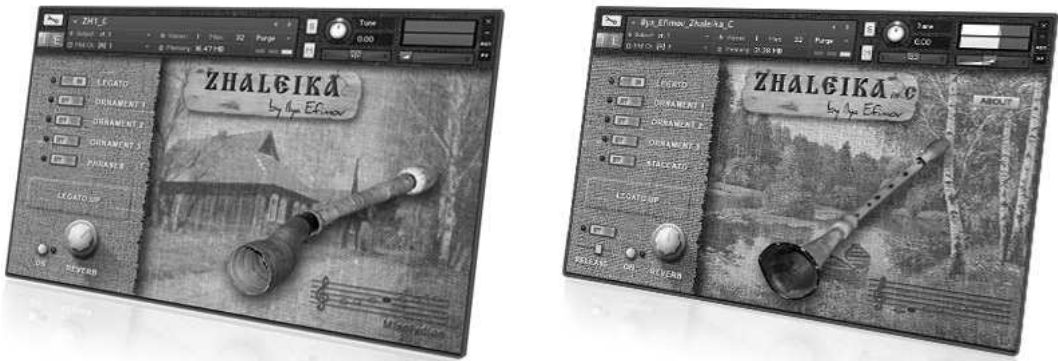


Рис. 2. Семплерные библиотеки нижегородского музыканта и программиста Илья Ефимова, созданные при участии автора⁶
Sample libraries of Nizhny Novgorod musician and programmer Ilya Efimov, created with the participation of the author

большую шарманку и должен был звучать при повороте ручки, приводившей в движение меха, подававшие воздух через систему клапанов в 67 деревянных труб различного размера, и деревянный валик, на котором с помощью нескольких сотен металлических скоб и штырьков набивалось до шести популярных композиций⁵.

Однако ряд труб требовал реставрации. Тогда было принято решение семплить каждую из труб (т.е. осуществить качественную аудиозапись), чтобы впоследствии создать виртуальный инструмент, превосходящий оригинал, так как позволял бы играть неограниченное количество композиций аутентичными звуками органа. К процессу подключились известный нижегородский музыкант, создатель десятков виртуальных инструментов Илья Ефимов (рис. 2) и звукорежиссер Нижегородского губернского оркестра Дмитрий Калябин, а также студенты кафедр медных и деревянных духовых инструментов ННГК им. М.И. Глинки, которые смогли «продуть» большинство труб органа. Эта кропотливая работа позволит в будущем сделать профессиональную семплерную библиотеку звуков уникального инструмента нижегородского мастера XIX в., которая, на наш взгляд, будет востребована музыкантами.

Технология семплирования звуков традиционных аэрофонов затрагивает вопрос фиксации изменчивости основных тонов и их четных гармоник в рабочем диапазоне в соответствии со спецификой ладового звукоряда конкретного инструмента. В литературе поднимается вопрос о тембровой «чистоте» записываемых тонов ввиду невозможности получения их цифровой копии без сопутствующих побочных звуковых наслоений, связанных с акустическим окружением в случае «записи музыкального инструмента на территории его хранения» без использования специальных заглушенных камер (Эшанкулов М., 2017, с. 46).

Опираясь на данное исследование, М. Эшанкулов предлагает «инновационные методы проведения измерения различных музыкальных <...> инструментов с использованием мультимедийных инструментов», рассматривая дальнейшую постпроцессорную обработку с помощью деконволюционных⁷ алгоритмов как современный метод получения чистого звукового сигнала (2017, с. 41–42).

На наш взгляд, эта технология приведет не к получению чистоты звукового сигнала, а наоборот, к фазовым и частотным искажениям, так как любой алгоритм деконволюции с помощью специальных программ⁸, при максимально

выставленных параметрах⁹, непременно вызовет скользящий «флэнжеровый либо хорусообразный» эффект, что повлечет за собой изменение тонального баланса, а также потери в высокочастотном спектре. Аналогичный эффект наблюдается при автоматическом очищении от шумов голоса человека при использовании систем отдаленной коммуникации (например, для создания online-конференций).

Таким образом, полностью восстановить чистый звуковой сигнал, используя алгоритм дереверберации, невозможно. Любая пост-обработка приведет к изменению сигнала. Кроме того, алгоритм деконволюции в идеале требует постройки фильтра с частотной характеристикой, обратной искажающей, и только потом допускает «свертку» сигнала этим фильтром, что усложняет процесс и не гарантирует качественный результат.

Семплирование должно проводиться в студийном подготовленном помещении, что, при наличии парка профессиональных микрофонов, обеспечит фиксацию качественной цифровой копии оригинального звучания всех тонов изучаемого инструмента. Запись аэрофонов в полевых условиях, в рамках естественного акустического окружения, может быть важным объектом научной рефлексии, рассматривающей синкретизм условий бытования инструмента как природно неотъемлемую составляющую (например, взаимозависимость музицирования пастуха и естественных реверберационных отражений от окружающего его лесного массива). Разрушение акустического окружения может негативно сказаться и на уровне певческой культуры (Харлов А., 2018, с. 44), поэтому изучение этого феномена в естественных условиях является важной задачей современного этномузыколога.

Моделирование акустического окружения возможно и при игре на виртуальном инструменте. Запись импульса аутентичного акустического окружения

(короткого всплеска с широким частотным спектром) не составит труда. Это может быть обычный хлопок в ладоши. В дальнейшем, загрузив данный импульс в программный конволюционный ревербератор, например, IR Waves, мы сможем воссоздать естественное акустическое окружение.

Особенность музицирования на виртуальных инструментах требует нового подхода к фольклористической нотации. Обычно наигрыши на традиционных аэрофонах включают в себя несколько мелодик и массу вариантов мелизмов и различных обыгрываний каждой ступени звукоряда. Академическая нотация при педантичной фиксации подобной мелизматике приводит к излишней перегруженности деталями и делает процесс репрезентации наигрыша затруднительным, поэтому для введения в исполнительскую практику виртуальных инструментов необходим алгоритм нотации, облегчающий воспроизведение мелодии, синкретически связанной с «орнаментальным» компонентом. В современных семплерных библиотеках получила распространение технология «управления аутентичными мелизмами» с помощью одной ноты-контроллера на фортепианной midi-клавиатуре, фиксация которой на отдельном нотоносце значительно упрощает процесс репрезентации наигрыша.

Таким образом, современные виртуальные инструменты решают ряд важных задач, в числе которых:

1. Сохранность уникальных тембровых характеристик, возможность практического применения мастерской мелизматике с целью изучения стилизованных особенностей и манеры исполнения на виртуальном клоне реально существующего традиционного аналога;
2. Возможность распространения виртуальной копии и введение ее в сферу активного бытования;
3. Вероятность создания авторских наигрышей без обязательного навыка игры на аэрофонах;

4. Расширение исполнительских возможностей инструментов класса шарманок и роликовых органов, возможность ансамблевой игры с темперированными академическими инструментами.

Главной проблемой, препятствующей распространению в среде этномузыкологов данной технологии виртуализации, на наш взгляд, является высокая стоимость производства, так как требуется участие в процессе создания семплерных библиотек музыкантов, специалистов-акустиков, звукорежиссеров, имеющих опыт работы в аппаратно-программной среде, предполагающей наличие профессиональной студийной аппаратуры.

Тема виртуального музицирования в традиционной культуре небесспор-

на. Современные технологии фиксации и исследования фольклорных образцов заставляют этномузыкологов искать новые подходы к изучению традиционного инструментария, его популяризации и использования в современной композиторской практике.

Как пишет Э.Е. Алексеев, «музыкальная фольклористика <...> должна быть соответствующим образом перестроена. Из дисциплины по преимуществу собирательской она обязана превратиться в науку аналитическую и экспериментальную <...> вооруженную новой методологией и современной технической базой для полевого и лабораторно-экспериментального исследования» (1988, с. 13–14).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аддитивный синтез (Additive synthesis), Formant synthesis, Granular synthesis (Гранулярный синтез), таблично-волновой синтез и др.

² Автор обращался к данной теме в методической разработке «Альтернативная нотация в рамках изучения фольклорных образцов» (Харлов А., 2022).

³ В 2013 г. И. Ефимовым и А. Русановым были созданы две семплерные библиотеки жалеек из коллекции автора.

⁴ Инструмент из частной коллекции В. Хуртина, представленный в экспозиции Технического музея Нижнего Новгорода.

⁵ Роликовый орган способен воспроизводить только те популярные мелодии, которые «набиты» на валике.

⁶ Информация взята с сайта И. Ефимова (Ilya Efimov Production). URL: <https://www.ilyaefimov.com/products/ethnic-winds/zhaleika-in-c.html>, <https://www.ilyaefimov.com/products/ethnic-winds/zhaleika.html>

⁷ Деконволюция – процесс свертывания реверберационных отражений с помощью применения специальных программ и плагинов, применяемый звукорежиссерами в случае записи звукового сигнала в неподготовленном помещении (жилая комната, гулкое пространство и т.д.).

⁸ Reverb Remover, iZotope RX De-Reverb, Accentize DeRoom Pro 2, Acon Digital DeVerberate 3 и др.

⁹ Исследователем этот процесс позиционируется для получения эффекта максимального очищения от реверберационного хвоста, следовательно, искажения неизбежны.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 293 с.

Ананьин Н.С., Штейн Б.М. Синтезаторы. Методы синтеза звука // Инновационные научные исследования. 2022. № 11-2. С. 40–52.

Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. О разработке российского электронного музыкального синтезатора с тембрами традиционных музыкальных инструментов народов России и мира // Общество: философия, история, культура. 2021. № 4. С. 96–100.

REFERENCES

Alekseev, E.E. (1988), *Fol'klor v kontekste sovremennoi kul'tury. Rassuzhdeniya o sud'bakh narodnoi pesni* [Folklore in the context of modern culture. Reasoning about the fate of folk songs], Sovetskii kompozitor, Moscow, 293 p. (in Russ.)

Anan'in, N.S., Stein B.M. (2022), "Synthesizers. Methods of sound synthesis", *Innovatsionnye nauchnye issledovaniya* [Innovative scientific research], no. 11-2, pp. 40–52. (in Russ.)

Eshankulov, M. (2017), "Research of innovative methods of measurements of musical instruments", *Vestnik kul'tury* [Bulletin of culture], no. 1, pp. 41–47. (in Russ.)

Романова В.А. Цифровые синтезаторы и основные модели синтеза звука // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2015. № 6. С. 79–82.

Харлов А.В. Акустическое окружение в традиционной культуре. Из опыта альтернативного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 4. С. 43–47.

Харлов А.В. Альтернативная нотация в рамках изучения фольклорных образцов: учеб.-метод. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 53.05.05 «Музыковедение». Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2022. 26 с.

Эшанкулов М. Исследование инновационных методов проведения измерений музыкальных инструментов // Вестник культуры. 2017. № 1. С. 41–47.

Gorbunova, I.B., Mezentseva, S.V. (2021), "On the development of a Russian ele-tronic musical synthesizer with the timbres of traditional musical instruments of the peoples of Russia and the world", *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], no. 4, pp. 96–100. (in Russ.)

Kharlov, A.V. (2018), "Acoustic environment in traditional culture. From the experience of alternative analysis", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4, pp. 43–47. (in Russ.)

Kharlov, A.V. (2022), *Al'ternativnaya notatsiya v ramkakh izucheniya fol'klornykh obraztsov* [Alternative notation in the framework of the study of folklore samples], NNGK im. M.I. Glinki, Nizhnii Novgorod, 26 p. (in Russ.)

Romanova, V.A. (2015), "Digital synthesizers and basic models of sound synthesis", *Vestnik MGUP imeni Ivana Fedorova* [Bulletin of the Moscow State Unitary Enterprise named after Ivan Fedorov], no. 6, pp. 79–82. (in Russ.)

Сведения об авторе

Харлов Андрей Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: artandy79@yandex.ru

Author Information

Andrey V. Kharlov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: artandy79@yandex.ru

Поступила в редакцию 09.07.2023

После доработки 21.05.2024

Принята к публикации 28.05.2024

Received 09.07.2023

Revised 21.05.2024

Accepted for publication 28.05.2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2024, Т. 12, № 2

16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Е.В. Сафонова*
Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*
Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*
Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.06.2024. Дата выхода в свет 30.06.2024
Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 14,98. Уч.-изд. л. 13
Тираж 300 экз. Заказ № 113. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20