
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 12, № 3. 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. 3. 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 Юзефовна, 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)

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

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)

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)

Stępnik 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>Кубасова О.А., Панкина Е.В.</i>	
Образ Одиссея в балладе Ханса Зоммера	9
<i>Чжан Сунао</i>	
Тромбонные партии в Торжественной мессе Бетховена: история создания и стилевые влияния	19
<i>Демешко Г.А., Храпов К.С.</i>	
Квартет как тип ансамблевого музицирования	32
<i>Уткина М.В.</i>	
Романсы, ор. 38 С.В. Рахманинова как цикл вокальных миниатюр	40
<i>Овсянкина Г.П.</i>	
О неоромантических тенденциях в Концерте для кларнета и фортепианного трио Б.И. Тищенко	51
<i>Волобуев Н.Ю.</i>	
Соната-мистерия для фортепиано № 2 Т. Смирновой в зеркале традиций русского пианизма Серебряного века	58
<i>Чурилова Е.А.</i>	
«Тело, сквозь которое течет мечта»: о Скрипичном концерте Джона Адамса ...	70
<i>Антипова Ю.В.</i>	
Российский мюзикл в категориях археомодерна	83
<i>Ментюков А.П.</i>	
Штрихи к трем понятиям из теории музыки	93

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

<i>Корнелюк Т.А.</i>	
Сомаэстетические маркеры в музыкальном тексте: к постановке проблемы ...	109

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

<i>Катонова Н.Ю.</i>	
Первые клавирные дуэты: истоки и контекст возникновения четырёхручной практики в клавирном искусстве	121
<i>Цюй Синь, Юферова О.А.</i>	
О дирижерско-интерпретационных подходах к исполнению Первой симфонии Л. ван Бетховена	132
<i>Ван Чжан</i>	
Исполнительская деятельность русских эмигрантов в Китае: история первых квартетных ансамблей	140

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Аппазова Л.И.

- Претворение традиций *катта ашула* в романсах композиторов
Узбекистана (на примере произведений Камиля Кенжаева
и Ойдин Абдуллаевой) 148

Чжан Чэн

- Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов 156

Пань Тунвэй

- «Чанша»: три песни на стихи Мао Цзэдуна 164

Чжао Юн

- Малоизвестные страницы вокального творчества У Цзюяна 173

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Зими́на А.Н.

- «Страсти по Иоанну» И.С. Баха и «Страсти по Адаму» А. Пярта:
к проблеме визуализации несценической музыки 184

Хонякина Е.А.

- Идеи скандинавизма в художественной культуре Дании
первой половины XIX в. 194

Ло Ян

- К истории создания Национального центра исполнительских искусств 207

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Kubasova O.A., Pankina E.V.</i>	
The image of Odysseus in the ballad of Hans Sommer	9
<i>Zhang Songao</i>	
Trombone parts in Beethoven's Solemn Mass: history of creation and stylistic influences	19
<i>Demeshko G.A., Khrapov K.S.</i>	
Quartet as a type of ensemble music-making	32
<i>Utkina M.V.</i>	
Romances, op. 38 by S.V. Rachmaninoff as a cycle of vocal miniatures	40
<i>Ovsyankina G.P.</i>	
On neo-romantic trends in the Clarinet Concerto and piano trio by B.I. Tishchenko	51
<i>Volobuev N.Yu.</i>	
Sonata-Mystery for piano no. 2 by T. Smirnova in the mirror of the traditions of Russian pianism of the Silver Age	58
<i>Churilova E.A.</i>	
“Body through which the dream flows”: about John Adams' Violin Concerto	70
<i>Antipova Yu.V.</i>	
Russian musical in the categories of archaeomodern	83
<i>Mentyukov A.P.</i>	
Touches on three concepts from music theory.....	93

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Kornelyuk T.A.</i>	
Somaesthetic markers in musical text: problem statement	109

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Katonova N.Yu.</i>	
The first keyboard duets: origins and context of the emergence of four-handed practice in keyboard art	121
<i>Qu Xin, Yuferova O.A.</i>	
On conducting and interpretative approaches to the performance of L. van Beethoven's First Symphony	132
<i>Wang Zhang</i>	
Performing activities of Russian emigrants in China: history of the first quartet ensembles	140

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Appazova L.I.

Implementation of the traditions of katta ashula in the romances of composers of Uzbekistan (on the example of the works of Kamil Kenzhaev and Oydin Abdullaeva)	148
--	-----

Zhang Cheng

The genre of the «folk concert» in the works of Chinese composers	156
---	-----

Pan Tongwei

“Changsha”: three songs based on Mao Zedong’s poem	164
--	-----

Zhao Yun

Little-known pages of Wu Zuqiang's vocal work	173
---	-----

THEORY AND HISTORY OF ART AND CULTURE

Zimina A.N.

“St John’s Passion” by J.S. Bach and “Adam’s Passion” by A. Pärt: on the problem of visualization of non-stage music	184
---	-----

Khoniakina E.A.

Ideas of Scandinavianism in the artistic culture of Denmark half of the first 19th century	194
---	-----

LuoYang

On the history of the creation of the National Center for the Performing Arts	207
---	-----

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 9–18
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 3, pp. 9–18
ISSN 2308-1031

© Кубасова, О.А., Панкина, Е.В., 2024
УДК 784.3
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-9-18

ОБРАЗ ОДИССЕЯ В БАЛЛАДЕ ХАНСА ЗОММЕРА

О.А. Кубасова¹, Е.В. Панкина¹

¹ Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, 620014, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена трактовке образа Одиссея в одноименной вокальной балладе немецкого композитора Ханса Зоммера (1837–1922) на стихи Феликса Дана (1834–1912). Зоммер и Дан, принадлежавшие по роду профессиональной деятельности к университетской среде и масштабно проявившие себя в общественной жизни, реализовывали в художественном творчестве свои интеллектуальные искания. Результатом обращения Зоммера к поэзии Дана стало несколько вокальных композиций, в том числе баллада «Одиссей», относящаяся к жанровой области оркестровых песен. Материалом исследования этого впервые рассматриваемого сочинения стали оркестровая и фортепианная его версии. Баллада Дана состоит из четырех катренов; ее музыкальная форма производна от поэтической, – строфическая и, вместе с тем, сквозная. Смена разделов маркируется изменением тематического материала, фактуры, динамики и тонального плана. Во вполне традиционном составе оркестра выделены партии духовых инструментов и арфы, выполняющие особые функции в формировании образов Одиссея и морского странствия. Инструментальный план баллады характеризуется яркой звукоизобразительностью (переборы струн лиры, морские волны, героические возгласы, сигналы, фанфары, горные вершины Итаки). Вокальная партия тяготеет к декламационному интонированию с чертами импровизационности. В балладе Зоммера прослеживается романтическая трактовка этого жанра как лирико-эпического повествования, соединяющегося с картинной живописностью и глубоким интеллектуальным погружением композитора в образный строй стихотворения Дана.

Ключевые слова: Ханс Зоммер, Феликс Дан, баллада, Одиссей, Гомер

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кубасова О.А., Панкина Е.В. Образ Одиссея в балладе Ханса Зоммера // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-9-18.

THE IMAGE OF ODYSSEUS IN THE BALLAD OF HANS SOMMER

O.A. Kubasova¹, E.V. Pankina¹

¹ M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Ekaterinburg, 620014, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the interpretation of the image of Odysseus in the eponymous vocal ballad by the German composer Hans Sommer (1837–1922) to poems by Felix Dahn (1834–1912). Both Sommer and Dahn, who belonged to the university environment by their professional occupation and who were active in public life on a large scale, at the same time realized their intellectual quests in artistic creation. Sommer's turn to Dahn's poetry resulted in several vocal compositions, including the ballad "Odysseus", which belongs to the genre of orchestral songs. The orchestral and piano versions of this work, which is being considered for the first time, are the material for the study of this work. Dana's ballad consists of four quatrains; its musical form is derived from the poetic form – strophic and, at the same time, transversal. The change of sections is marked by changes in thematic

material, texture, dynamics and tonal plan. In the quite traditional composition of the orchestra, the parts of wind instruments and harp are emphasized, performing special functions in the formation of the images of Odysseus and the sea voyage. The instrumental plan of the ballad is characterized by vivid sound-imagery (the strings of the lyre, the waves of the sea, heroic cries, signals, fanfares and the mountain peaks of Ithaca). The vocal part gravitates towards declamatory intonation with features of improvisation. Sommer's ballad traces the Romantic interpretation of this genre as a lyrical and epic narrative, combining it with pictorial picturesqueness and the composer's deep intellectual immersion in the imagery of Dahn's poem.

Keywords: Hans Sommer, Felix Dahn, ballade, Odysseus, Homer

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

For citation: Kubasova, O.A., Pankina, E.V (2024), "The image of Odysseus in the ballad of Hans Sommer", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-9-18.

Образ Одиссея относится к наиболее важным, сквозным образам европейской культуры. Тема странствий Одиссея, стойкости перед лицом фатума, сохранения достоинства в предельном напряжении сил в разные художественные эпохи и в произведениях разных видов искусства и жанров получала чрезвычайно разнообразные интерпретации. Наиболее благодатные возможности для воплощения приключений Одиссея, безусловно, предоставляли оперная сцена и кантато-ораториальные жанры, в которых создали свои произведения Клаудио Монтеверди, Франческо Сакрати, Райнхард Кайзер, Макс Брух, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Август Бунгерт, Габриэль Форе, Луиджи Даллапиккола.

В их тени находятся более малочисленные камерные композиции, к которым относится баллада Ханса Зоммера «Одиссей» – сочинение остро современное в период его создания и исполнения, а в некотором отношении и экспериментальное. Отметим, что баллада пока остается за пределами музыковедческого интереса, за исключением краткого упоминания «Одиссея» в монографии А. Кёниг (König A., 1904, S. 32) и общей характеристики оркестровых песен композитора, данной основным исследователем творчества Зоммера – немецким музыковедом Э. Валентином (Valentin E., 1939). Между тем эта баллада, будучи, несомненно, частным образцом камерно-вокальной лирики Зоммера, находится в центре нашего

внимания как произведение, в котором отразились не только индивидуальные стилистические искания композитора, но и осмысление им образа античного героя в контексте некоторых тенденций интеллектуальной и художественной жизни Германии конца XIX в. Опора на метод историзма и методику целостного музыкального анализа позволяет конкретизировать данные позиции.

Особенности баллады «Одиссей» отчасти обусловлены личностью композитора, ныне малоизвестного, в свое же время весьма активного и притягательного для современников как масштабностью деятельности, так и неординарностью личности. Творчество его сегодня пропагандируется Архивом Ханса Зоммера, созданным потомками композитора. В связи с этим приведем некоторые существенные для нашей темы биографические данные этой весьма заметной в художественной жизни Германии второй половины XIX в. фигуры.

Ханс Зоммер (Ханс Фридрих Август Цинкен) родился 20 июля 1837 г. в Брауншвейге, скончался там же 26 апреля 1922 г. (сведения о Зоммере см.: (Stier E., 1906, S. 112–120; Данъ (Феликс Данъ) // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон. СПб.: И.А. Ефрон, 1893. Т. 10. С. 126)) (рис. 1). После ранней смерти отца с 1845 г. Зоммер рос в семье отчима, который отправил его на обучение в Каролинскую коллегию. Там же Зоммер получил базовое

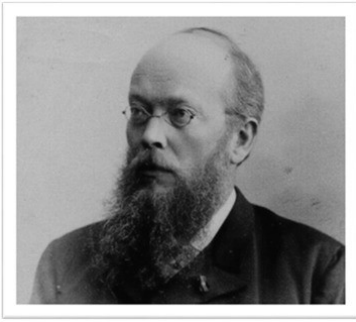


Рис. 1. Композитор Ханс Зоммер (1837–1922), 1915 г. (фото из Городского архива Брауншвейга, Н XVI, G II: 2)

музыкальное образование, занимаясь композицией с Юлиусом Отто Гриммом и Адольфом Бернхардом Марксом. Музыка привлекала мальчика, однако отчим был против его увлечения и настаивал на углубленном изучении математики и физики.

После успешной защиты математической докторской диссертации с 1859 г. Зоммер начал преподавать в той же коллегии, в 1866 г. был назначен профессором математики, а с 1875 г. занял пост директора Политехнической школы, в которую была преобразована коллегия. Однако со временем желание заниматься музыкой не угасало, а разрасталось все сильнее, и в 1881 г. Зоммер досрочно вышел на пенсию, чтобы посвятить все свободное время творчеству. Покинув свой пост в то время уже в Техническом университете, Зоммер уехал в Веймар, где получил несколько уроков композиции у Ференца Листа.

Зоммер был тесно связан с музыкальной жизнью Германии и до ухода из университета: с 1863 по 1870 г. он писал музыкальные обзоры для местной прессы и участвовал в организации концертов в Брауншвейге. Вслед за премьерами одноактной оперы «Ночной сторож» в Брауншвейгском придворном театре (1865) и камерной музыки в частных концертах в 1876 г. был опубликован его сборник из пяти песен как ор. 1.

Наряду с созданием музыки, активно развивалась общественная деятельность Зоммера. Так, в 1875 г. он познакомился с Рихардом и Козимой Вагнер, и впоследствии именно Зоммер организует Ассоциацию Рихарда Вагнера в Брауншвейге. С февраля 1899 г. он выполнял обязанности председателя правления Союза немецких композиторов, созданного Рихардом Штраусом в Лейпциге годом ранее. С 1895 г. Зоммер был членом голландского Общества содействия музыкальному искусству, в 1903–1911 гг. – совета директоров Всеобщей немецкой музыкальной ассоциации, а в последний год жизни вступил в Берлинскую академию художеств.

О чрезвычайно глубоких интересах Зоммера свидетельствует содержание его личной библиотеки, включавшей рукописи и редкие ноты – от XVII в. до ранних романтиков, а также музыкальные гравюры (Mauruschat H.-Ch., 2008, S. 252–254). С середины 1860-х гг. Зоммер приступил к исследовательской работе; спустя полтора десятилетия он стал членом берлинского Общества музыкальных исследований, в котором также занимался редактированием.

Камерная вокальная лирика составляет существенную часть творческого наследия Зоммера; особенно интенсивным оказался период с 1882 по 1886 г., когда он опубликовал более 100 песен, баллад и романсов, которые выпускались большими тиражами и подарили ему известность во всей Германии. Новаторством в этой жанровой области стали его оркестровые песни (Orchesterlieder), которые Зоммер писал с 23 лет и почти до конца жизни. Примечательно, что ноты оркестровых песен были обнаружены в его доме лишь около 20 лет назад, и большинство из них впервые опубликовано сравнительно недавно.

Как автор песен, изначально созданных для голоса и оркестра, Зоммер был

первопроходцем: когда он в 1860 г. перекладывал стихи Генриха Гейне для тенора и симфонического оркестра, образцов такого рода почти не было. Ранее Гектор Берлиоз оркестровал свой цикл из шести частей «Летние ночи», а Рихард Вагнер переложил одну из песен на стихи Матильды Везендонк для голоса и небольшого оркестра, однако все эти песни прежде были созданы для голоса с фортепиано. Когда Зоммер в 1884 г. оркестровал вокальный цикл «Песни Сапфо», помимо упомянутых песен Берлиоза, не существовало вокального цикла для сольного голоса и симфонического оркестра, на который он мог бы опираться в качестве образца¹ (рис. 2).

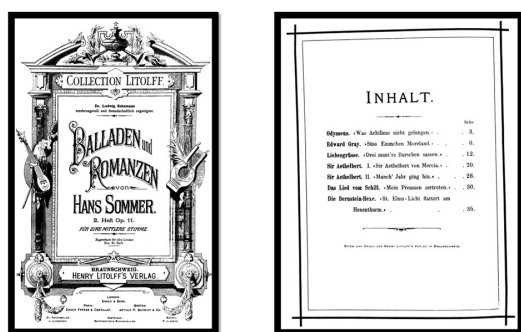


Рис. 2. Титульный лист и содержание сборника «Баллады и романсы», ор. 11 (1886)

Баллада «Одиссей» существует в двух вариантах: для голоса в сопровождении небольшого оркестра и для голоса в сопровождении фортепиано. Оркестровая версия считается первичной, хотя точное время ее создания неизвестно. Вариант баллады для голоса и фортепиано впервые опубликован в 1886 г. в сборнике «Баллады и романсы», ор. 11 (Sommer H., [1886], S. 3–5). 1901 г. указан как время создания оркестровой версии на титульном листе изданной в 2010 г. партитуры баллады, где она обозначена как «"Одиссей" для среднего голоса и оркестра ор. 11, Nr. 1» (Sommer H., 2010).

В основе текста баллады лежит одноименное стихотворение Феликса Дана;

отметим, что из семи сочинений Зоммера в упомянутом сборнике пять написаны на слова Дана.

Поскольку Феликс Дан (Юлиус Софус Феликс Дан, 1834–1912) не относится к числу широко известных ныне немецких поэтов, уместно обратиться к некоторым сторонам его деятельности и творчества, позволяющим понять – почему Зоммер с таким вниманием отнесся к стихам Дана.

Феликс Дан родился в Гамбурге в семье известного гамбургского актера Фридриха Дана и французской актрисы Констанс Ле Гэй (рис. 3). Вскоре его родителям предложили место в мюнхенских Резиденц-театре и Национальном театре. Повзрослевший Дан изучал право и философию в Мюнхене и Берлине, а затем преподавал немецкое право, философию права и историю в университетах Мюнхена, Вюрцбурга, Кенигсберга и Бреслау, где в 1895 г. был назначен ректором. На протяжении всей жизни он занимал активную гражданскую позицию, что проявилось в непосредственном участии во Франко-прусской войне 1870–1871 гг., когда Дан получил ранение в битве при Седане.



Рис. 3. Писатель Феликс Дан (1834–1912), 1900 г. (фото: Heliogravure, Corpus Imaginum, Hanfstaengl Collection)

Дан был известным профессиональным юристом, историком и литератором, автором научных изысканий и романов, востребованных в период патриотического подъема на фоне образования Гер-

манской империи (1871)². Литературное творчество Дана охватывает также баллады, драмы и оперные либретто, причем его исследования истории германских племен послужили источником вдохновения для творческих идей. Дан входил во влиятельный мюнхенский поэтический кружок «Die Krokodile» («Крокодилы»), который, по его словам, был резко противоположен натурализму. Современники высоко ценили его произведения, а Рихард Штраус, Макс Регер и Ханс Зоммер положили стихи Дана на музыку.

Таким образом, Зоммера и Дана объединяла принадлежность к интеллекту-

Was Achileus nicht gelungen,
was nicht Ajas' Stärke that,
Priams Veste hat bezwunden
dieses Hauptes kluger Rath.

Ein Jahrzehnt mit kühnem Kiele
trozt' ich Posidaons Wuth
und ich drang zum sonn'gen Nile
und zu Lethes dunkler Fluth.

Freundin rühm' ich mir Athene
und der ew'gen Jugend Zier
beut, die schöner als Helene,
beut die Inselgöttin mir:

Ach, wie gern wollt' ich vertauschen
was mir Herrlichstes geschah,
hört' ich nur nuch einmal rauschen
deinen Bergwald, Ithaka!

Смена четырех разделов, соответствующих четырем строфам стихотворения, сопровождается изменением тематического материала, фактуры, динамики и тонального плана при главной тональности Es-dur.

При рассмотрении баллады мы учитываем обе редакции – оркестровую и фортепианную. Оркестр здесь вполне традиционный, отвечающий образному замыслу композитора: парный состав деревянных духовых, четыре валторны, две трубы, литавры и арфа.

Начинается и завершается баллада восходящим пассажем по звукам тони-

альным университетским кругам, в которых оба занимали высокое положение, а также глубокое и серьезное отношение к художественному творчеству, внимание к историческому и легендарному прошлому немецкого народа и к классической культуре в целом. В результате художественной реализации академических интересов композитора и поэта и появилась в числе иных сочинений баллада «Одиссей».

Литературная баллада состоит из четырех катренов, и форма ее музыкального воплощения определяется строением стиха, – она строфическая и, вместе с тем, сквозная.

Что не удалось Ахиллему,
что не содеяла сила Аякса, –
твердыню Приамову одолел
умный совет этой главы.

Десять лет смелым килем
я преодолеваю ярость Посейдона
и устремляюсь к солнечному Нилу
и к темному потоку Леты.

Подруга, я возвеличен Афиной
и добыл вечно юную красу,
что прекраснее Елены,
был похищен богиней острова:

Ах, как бы мне хотелось променять
самое чудесное, что произошло со мной,
услышь я хоть раз шум
твоего горного леса, Итака!³

ского трезвучия основной тональности. Этот пассаж, обрамляющий произведение, напоминает перебор струн лиры и в оркестровой версии исполняется арфой. Инструментальный план первого раздела баллады полностью состоит из подражания звучанию лиры. В оркестровой редакции, в отличие от фортепианной, во вступлении предвосхищается и героический облик Одиссея благодаря постепенно «собирающемуся» тоническому трезвучию у валторн, фагота и литавр, после чего на протяжении всего первого раздела вокальную партию сопровождают лишь переборы арфы, как и в фортепианной версии.

Мелодия вокальной партии в первой строфе – волнообразного строения, ее свободный ритмический рисунок, зачастую с избеганием опоры на сильную долю такта, создает ощущение импровизационности. Отсутствие широких скачков также сближает вокальную партию первого раздела с человеческой речью (пример 1). Но это не просто рассказ: весь комплекс средств в совокупности с «переборами струн» акком-

панемента, как мы полагаем, призван вызвать в воображении слушателя образ рапсода, странствующего певца-сказителя. Рапсоды были исполнителями эпических поэм, нередко связанных с гомеровскими сюжетами, поэтому, возможно, именно образ рассказчика воссоздается в первом разделе баллады. Отметим также, что лишь в первой строфе повествование излагается не от первого лица.

Пример 1. Х. Зоммер. Баллада «Одиссей», тт. 1–9

Во втором разделе (B-dur) фактура сопровождения меняется, появляются стремительные волнообразные пассажи, воплощающие морской пейзаж, перекатывающиеся волны, преодолеваемые кораблем Одиссея. Здесь звукоизобразительность определяется поэтическим текстом, в котором упоминаются водные странствия и потоки великих рек. В отличие от первого раздела во втором звучат все инструменты, но музыкальная ткань достаточно прозрачна, мелодическая линия в оркестре последовательно передается от инструмента к инструменту.

Интересна смена тембров, обусловленная поэтическим текстом. В первых двух строках катрена повествуется о героических приключениях Одиссея, и вокаль-

ную партию сопровождает восходящее движение по звукам трезвучий у валторн с динамическим нарастанием. В тексте второй половины катрена противопоставляются «солнечный Нил» и «темный поток Леты», и контраст света и тьмы отражается в оркестровке. Первая из этих строк звучит в сопровождении флейт и гобоев, причем в партии флейты особенно выделяется трель, приходящаяся на слово «Нил», как образ мерцающих лучей солнца на волнах священной реки. Воды Леты же погружены в тембры более «холодных» и низких кларнетов и фаготов.

Во второй строфе повествование ведется от первого лица, т.е. лирического героя баллады – Одиссея. В соответствии с этим меняется и облик вокальной пар-

тии. Некоторая неустойчивость, импровизационность, характерная для первого раздела, сменяется уверенной, героиче-

ской, преимущественно восходящей мелодией явно декламационной природы (пример 2).

Пример 2. Х. Зоммер. Баллада «Одиссей», тт. 11–16

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first part of the example. The vocal line is in German: "Hauptes klü-ger Rath. Ein Jahr-zehnt mit küh-nem". The piano accompaniment features arpeggiated chords and a rising melodic line. Dynamics include "p" (piano) and "Cresc." (crescendo). The tempo/mood is "Strenger im Zeitmass". The second system shows the vocal melody and piano accompaniment for the second part of the example. The vocal line continues: "Kie-le trotz!..... ich Po-si-da-on's Wuth und ich". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords and a rising melodic line. Dynamics include "p" (piano) and "Cresc." (crescendo). The tempo/mood is "Strenger im Zeitmass".

Наиболее ярким и разнообразным является третий раздел баллады, связанный с воспоминаниями Одиссея. Ритмический рисунок вокальной партии вновь обретает свободу и импровизационность (пример 3). Инструментальный план усложняется и становится более разнообразным, в гармонии встречается эллипсис, ощущается постоянная неустойчивость. Начинается третий раздел с «переборов лиры» у арфы из первого раздела на фоне сигнальных ударов литавр, после чего арфа вновь возвращается к стремительным морским пассажам из второй строфы, а затем волнообразные фигурации соединяются то с подголосками и дублированием вокальной партии, то с арпеджированными аккордами. Вновь Зоммер использует полный оркестр, но в отличие от второго раздела музыкальная ткань здесь более плотная. Как и в фортепианной версии, третий

раздел отличается общей неустойчивостью, что в оркестровой песне, помимо прочего, подчеркивается краткими фразами духовых инструментов, словно перебивающими друг друга.

Фанфарой труб открывается четвертый раздел, в котором возвращается основная тональность Es-dur. Аккомпанемент в основном состоит из арпеджированных аккордов, но показательно, что начинается строфа не сразу с «перебора лиры», а с фанфары труб, призывного мотива, который вновь появляется перед второй строкой (пример 4). Партия оркестра в финальном разделе отличается более спокойным движением, в основном это протяженные аккорды или интервалы. Завершается оркестровая песня воплощением образа далекой Итаки – устремленным вверх пассажем арфы, звучащим на фоне длящегося тонического аккорда у всего оркестра (пример 5).

Пример 3. Х. Зоммер. Баллада «Одиссей», тт. 20–29

Amuthig
Fluth. Freun - din rühn' ich mir A - the - ne und
Hoch
..... der ew' - gen Ju - gend Zier beut....., die schö - ner als He -
Cresc.
le - ne, beut die In - sel - göt - tin mir: _ _ _
Cresc.

Пример 4. Х. Зоммер. Баллада «Одиссей», тт. 30–36

Frei
Mit natürlicher Wärme
Ach, wie gern wollt' ich ver - tau - schen was..... mir Herr-
Frei
mf
p

Пример 5. Х. Зоммер. Баллада «Одиссей», тт. 44–53



Образ Одиссея в балладе Зоммера трактован в романтическом ключе: он предстает не только в традиционном облике как отважный герой и мудрый царь, но и с лирической стороны. Уже само стихотворение Дана способствует такому раскрытию образа, – Одиссей высказывается очень поэтично, его речь наполнена яркими эпитетами и эмоциональными восклицаниями. Лиризация особенно заметна в третьем и четвертом разделах баллады, в свободном, словно импровизационном характере вокальной партии, что отдаляет Одиссея Зоммера от сферы героики как таковой, с характерными для нее четкой ритмикой, декламационными и призывными интонациями. Показательно, что кульминация баллады находится в ее завершении, на заветном, самом дорогом сердцу Одиссея слове –

Итака. Для героя в этот момент важны не завоевания и подвиги, а родная земля и семья, которую ему пришлось оставить, и встречи с которой он ожидает больше всего.

Баллада Зоммера «Одиссей» полностью соответствует романтическому пониманию этого жанра – это лирико-эпическое повествование, соединяющееся с картинной живописностью. Инструментальная партия характеризуется яркой звукоизобразительностью, но все же поэтический текст раскрывается без глубокой детализации, скорее, обобщенно. Сочетание лирической и эпической интонационности в опоре на интеллектуальное погружение в образный строй стихотворения, столь органичное для композитора, придает балладе яркую индивидуальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цикл «Песни Сапфо» впервые прозвучал целиком в 1903 г.

² Наиболее значимые обобщающие исторические труды Дана – «Короли германского наро-

да» (1907), «История происхождения германских и латинских народов» (1890) и «Немецкая история с начала до 843 года» (1888).

³ Перевод О. Кубасовой.

ЛИТЕРАТУРА

König A. Die Ballade in der Musik // Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke / Hrsg. von E. Rabich. № 9. Langensalza: Beyer, 1904. 47 S.

Mauruschat H.-Ch. Der Komponist Hans Sommer (1837–1922) und seine Musikbibliothek // Die Musikforschung. 2008. 61. Jahrg., H. 3. S. 252–254.

Sommer H. Balladen und Romanzen. 2. Heft. Op. 11. Braunschweig: Litolf, [1886]. S. 3–5.

Sommer H. Odysseus für mittlere Stimme und Orchester. Wien: Universal A.G., 2010. 6 S.

Stier E. Hans Sommer // Monographien moderner Musiker. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger, 1906. Bd. 1. S. 112–120.

Valentin E. Hans Sommer: Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters. Braunschweig: Litolf, 1939. 224 S.

REFERENCES

König, A. (1904), *Die Ballade in der Musik, Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke*, Hrsg. von E. Rabich, no. 9, Beyer, Langensalza, 47 S. (In Germ.)

Mauruschat, H.-Ch. (2008), Der Komponist Hans Sommer (1837–1922) und seine Musikbibliothek, *Die Musikforschung*, H. 3, 61. Jahrg., S. 252–254. (In Germ.)

Sommer, H. (1886), *Balladen und Romanzen*. 2. Heft. Op. 11, Litolf, Braunschweig, S. 3–5. (In Germ.)

Sommer, H. (2010), *Odysseus für mittlere Stimme und Orchester*, Universal A.G., Wien, 6 S. (In Germ.)

Stier, E. (1906), Hans Sommer, *Monographien moderner Musiker*, Bd. 1, C.F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, S. 112–120. (In Germ.)

Valentin, E. (1939), *Hans Sommer: Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters*, Litolf, Braunschweig, 224 S. (In Germ.)

Сведения об авторах

Кубасова Ольга Андреевна, преподаватель Детской школы искусств п. Монетный Свердловской области

E-mail: olga.kubasowa2001@yandex.ru

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург)

E-mail: 2mikep@mail.ru

Authors Information

Olga A. Kubasova, teacher at the Children's Art School of Monetny, Sverdlovsk Region

E-mail: olga.kubasowa2001@yandex.ru

Elena V. Pankina, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music History at the M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Ekaterinburg)

E-mail: 2mikep@mail.ru

Поступила в редакцию 13.05.2024

После доработки 16.07.2024

Принята к публикации 15.08.2024

Received 13.05.2024

Revised 16.07.2024

Accepted for publication 15.08.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 19–31
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 3, pp. 19–31
 ISSN 2308-1031

© Чжан Сунао, 2024

УДК 780.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-19-31

ТРОМБОННЫЕ ПАРТИИ В ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЕ БЕТХОВЕНА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СТИЛЕВЫЕ ВЛИЯНИЯ

Чжан Сунао¹

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

Аннотация. Многочисленные исследования, посвященные творчеству Л. ван Бетховена, редко фокусируются на проблемах оркестрового письма, в частности, на анализе тромбонных партий в симфонических и вокально-хоровых сочинениях. В статье в опоре на зарубежные исследования освещаются важные моменты создания Торжественной мессы, особенности работы композитора над тромбонными партиями, их редактирование в процессе многократного переписывания и подготовки к публикации. Распространенная во времена Бетховена практика вынесения партий тромбонов в отдельные приложения к партитуре привела к утере их автографов. Композитор внес их снова, когда основная партитура была закончена и заново переписана, что породило путаницу и расхождения в тромбонных партиях. Последнее критическое издание мессы (Мюнхен, 2000) позволяет исследовать выверенную композитором окончательную редакцию, демонстрирующую расширение роли тромбонов. Анализ репрезентативных эпизодов тромбонных партий в мессе приводит к выводу о приверженности Бетховена к традиции австрийской церковной музыки в целом, и о музыкально-стилевом воздействии Реквиема В.А. Моцарта, в частности. Помимо отмеченных элементов сходства в трактовке тромбона Моцартом и Бетховеном приводятся документальные свидетельства, подтверждающие внимательное изучение Бетховеном моцартовского Реквиема. В то же время рассмотренные примеры партитуры демонстрируют прогрессивность позднего почерка Бетховена, применяющего тромбоны не только для усиления громкости, но и как незаменимый инструмент тембровой драматургии.

Ключевые слова: Бетховен, Моцарт, Торжественная месса, Реквием, тромбон, оркестровая партия, венская духовная музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Сунао. Тромбонные партии в Торжественной мессе Бетховена: история создания и стилиевые влияния // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 19–31. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-19-31.

TROMBONE PARTS IN BEETHOVEN'S SOLEMN MASS: HISTORY OF CREATION AND STYLISTIC INFLUENCES

Zhang Songao¹

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

Abstract. Numerous studies devoted to L. van Beethoven's work rarely focus on the problems of orchestral writing, in particular, on the analysis of trombone parts in symphonic and vocal-choral works. The article highlights the important moments of the creation of the Missa Solemnis, the features of the composer's work on the trombone parts, their editing in the process of repeated rewriting and preparation for publication. The practice, widespread in Beethoven's time, of placing trombone parts in separate appendices to the score led to the loss of their autographs. The composer introduced them again when the main score was completed and rewritten, which created confusion

and discrepancies in the trombone parts. The latest critical edition of the mass (2000) allows us to examine the final edition verified by the composer, demonstrating the expanded role of the trombones. Analysis of representative episodes of trombone parts in the mass leads to the conclusion about Beethoven's commitment to the tradition of Austrian church music – in general, and about the musical and stylistic influence of W. Mozart's Requiem – in particular. In addition to the noted elements of similarity in the interpretation of the trombone by Mozart and Beethoven, documentary evidence is provided confirming Beethoven's careful study of Mozart's Requiem. At the same time, the examined examples of the score demonstrate the progressiveness of Beethoven's late style, using trombones not only to increase volume, but also as an indispensable tool for timbre dramaturgy.

Keywords: Beethoven, Mozart, Missa solemnis, Requiem, trombone, orchestral part, Viennese sacred music

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

For citation: Zhang Songao (2024), "Trombone parts in Beethoven's Solemn Mass: history of creation and stylistic influences", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 19–31. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-19-31.

В 1880 г. бельгийский музыковед и композитор Франсуа Геварт, оценивая значимость тромбонов в музыке Людвига ван Бетховена, заключил: «У Бетховена тромбоны играют в основном декоративную роль; они призваны увеличить объем звука, окружая грандиозную или живописную композицию всем возможным блеском. Они появляются на поле инструментальной борьбы только ближе к концу действия, как резерв, который должен приумножить огромные усилия и нанести решающий удар» (Gevaert F., 1880, pp. 207–208)¹. Вероятно, Геварт, вдумчиво анализирующий оркестровку Пятой симфонии Бетховена, не знал или не изучал партитуру Торжественной мессы. Партии тромбона в этом позднем сочинении мастера более значительны, сложны и изобретательны, чем в любом другом его произведении².

К сожалению, современные исследования, посвященные анализу роли тромбонов в музыке Бетховена, крайне немногочисленны, а специальные работы о тромбонных партиях в Торжественной мессе отсутствуют. В частности, в фундаментальной монографии Дэвида Гийона не затрагиваются произведения, созданные после 1811 г. (Guion D., 1988), а в работе Кена Шифрина внимание сосредоточено в основном на симфонических сочинениях, включающих тромбонные партии³. В статьях и исследованиях, посвященных Торжественной

мессе Бетховена, участие тромбонов, в лучшем случае, упоминается попутного упоминания (Drabkin W., 1991; Ohl F., 1981).

Бетховен сочинял Торжественную мессу в самые тяжелые годы своей жизни (1819–1823), когда он испытывал проблемы со здоровьем и должен был сражаться в судебных тяжбах по поводу опеки над племянником Карлом. Плата за его обучение и судебные издержки вынудили композитора влезть в долги, поэтому Бетховен начал переговоры по продаже партитуры мессы задолго до окончания работы. В марте 1820 г. Бетховен заключил соглашение о публикации мессы с боннским издателем Николаусом Зимроком и получил щедрый аванс. Несмотря на это, в 1822 г. композитор продолжил поиски издателя, способного заплатить более высокую сумму.

Ведя переговоры с несколькими издателями в Вене, Берлине, Лейпциге и Майнце, Бетховен смог договориться с издательством *Schott* в Майнце, которому передал рукопись только в 1825 г. В 1822 г., в разгар переговоров, композитор, остро нуждавшийся в деньгах, разослал обращения к главам европейских государств, директорам консерваторий и хоровых обществ с предложением подписаться, т.е. приобрести за 50 дукатов рукописные авторизованные копии Торжественной мессы. Композитор получил десять таких заказов, и в 1823 г. разо-

сдал десять рукописей (Drabkin W., 1991, p. 17).

Первая публикация Торжественной мессы состоялась в марте 1827 г., возможно, уже после смерти композитора. В процессе подготовки к публикации Бетховен, страдающий от ухудшения зрения, просил издателя привлечь к корректированию нотного текста композитора и теоретика Готфрида Вебера, но Вебер отказался. В результате месса не была тщательно отредактирована и опубликована с многочисленными неточностями. Однако исследователи мессы имеют в своем распоряжении несколько копий партитуры, которые позволяют выявлять художественные намерения композитора.

В автографе мессы, который представляет собой неполную рабочую партитуру, отсутствовали партии тромбонов, контрафагота, контрабасов и органа⁴. Для композиторов начала XIX в. в этом не было ничего экстраординарного. Английский композитор и писатель Джон Марш в «Советах молодым композиторам инструментальной музыки» (1807) отмечал, что поскольку тромбоны применялись редко, композиторы не вписывали их партии в основную партитуру, «но оставляли их для последующего добавления при необходимости, что легко может сделать по партитуре любой композитор или ценитель композиции» (цит. по: (Guion D., 1988, p. 88)). Наблюдение Марша было сделано в связи с ораториями Г. Генделя, но такая практика, согласно которой партии тромбонов в виде приложения выносились за пределы основной рукописи, продолжилась в начале XIX в. Ей следовал и Бетховен во всех своих произведениях, где участвовали тромбоны.

Бетховен добавил партии тромбонов, когда основная композиция мессы была закончена. В частности, они появляются в копии, подаренной эрцгерцогу Рудольфу и в копии, отправленной в издательство

(Mellers W., 1983, p. 299). Неудивительно, что в различных рукописных партитурах Торжественной мессы, отправленных подписчикам задолго до ее официальной публикации, есть расхождения. Впервые на это обратил внимание Александр Тейер: «В автографе, а также в копии, которую Бетховен подарил эрцгерцогу, тромбоны не вступают до слов “judicare vivos et mortious”. В Gloria их нет. Тромбонный пассаж, который теперь появляется перед вступлением хора на “judicare”, раньше предназначался для валторн. В автографе после “et mortious” тромбоны выключаются до конца Credo; они снова вступают в начале Sanctus, но молчат в следующем allegro. Они встречаются в Benedictus, но отсутствуют в Agnus Dei» (Thayer A., 1964, p. 819).

Бетховен, конечно, знал о несоответствиях в партиях тромбонов, поскольку переписывание десяти копий велось в течение 1823 г. разными копиистами параллельно. Они отправляли листы на проверку, композитор просматривал, вносил корректировки и доработки, посылал обратно. Помимо того, что Бетховен в те годы жаловался на ухудшение здоровья (Thayer A., 1964, p. 859), ему приходилось бороться с небрежностью или невежеством копиистов, которых он порой оскорблял, называя их почерк «жалкими каракулями», увольнял, нанимал снова (Thayer A., 1964, p. 937). Одного из таких копиистов он, по-видимому, имел в виду, когда высказывал в письме Антону Шиндлеру свое беспокойство о партиях тромбона в Gloria: «А что по поводу партии тромбона? Скорее всего, она все еще у него, поскольку он ее не отдал, когда возвращал Gloria. Пришлось так долго рассматривать эти жалкие каракули, что мы забыли забрать партию тромбона» (цит. по: (Thayer A., 1964, p. 858)). Можно только догадываться, насколько сложно было контролировать

переписывание десяти копий партитур и отдельно следить за партиями, не вошедшими в основную рукопись. Это объясняет отсутствие, фрагментарность или многочисленные расхождения в партиях тромбона.

Как отметил Норберт Герч, работавший над последним критическим изданием Торжественной мессы (Beethoven L., 2000), «большая часть исходного материала была уничтожена или утеряна, в том числе партии тромбона, записанные в дополнениях к автографу полной партитуры...» (Gertsch N., 2000, p. vii). Изучив девять копий, сделанных переписчиками под наблюдением композитора, Герч пришел к выводу, что Бетховен добавил тромбоны в 1823–1824 гг., почти два года спустя после окончания основной партитуры (автографа). Для работы с переписчиками ему понадобилось переписать мессу, учитывая все добавления и доработки.

Так возникла «рабочая» рукопись: она отразила окончательный облик сочинения и во многом отличается от более ранних копий. В этой рукописи столь значительно переработаны Kyrie, Credo и Agnus Dei, что автограф мессы остался полезен только музыковедам-текстологам, работающим над критической редакцией и анализирующим расхождения рукописей и ранних изданий. Да и сам Бетховен, когда рабочая партитура была готова, считал ее «основным текстом», а первоначальный автограф забросил. Именно эта рукопись стала главным источником для последнего критического издания Торжественной мессы в Мюнхене 2000 г., на которое мы будем ссылаться в дальнейшем (Beethoven L., 2000).

Замысел Торжественной мессы возник у Бетховена в 1818 г. В то время он сделал запись в своем дневнике: «Чтобы писать истинную церковную музыку, нужно изучить все церковные хоралы монахов,

и проследить за расположением цезур в самых правильных переводах и за безупречностью просодии во всех христианско-католических псалмах и напевах вообще» (цит. по: (Кириллина Л., 2009б, с. 373). Композитор чрезвычайно серьезно относился к изучению католической литургии. Например, прежде чем приступить к работе над мессой, он сделал копию всего ее латинского текста с расстановкой ударений в каждом слове и подстрочным немецким переводом (см.: (Drabkin W., 1991, p. 14)). Кроме того, он приложил значительные усилия, чтобы осмыслить текст, а не просто следовать традициям музыкальной риторики, сложившимся в XVIII в. Его интерес к церковной музыке не ограничивался предшествующим столетием, но и простирался в глубь веков, о чем свидетельствует собственноручно переписанный им гимн Дж. Палестрины *Gloria patri*.

Все эти обстоятельства не оставляют сомнений, что Бетховен стремился сочинить «истинно церковную музыку». Это стремление отвечало и, возможно, было сформировано под влиянием Цецилианского движения, развернувшегося в Европе в первые годы XIX в. Лидеры этого движения⁵ призывали авторов духовных сочинений к отказу от концертно-оперной виртуозности и возвращению к стилю римской полифонии XVI в., который рассматривался как идеал церковной музыки. По мнению адептов цецилианской идеи, «церковная музыка должна отличаться строгостью и побуждать прихожан к благочестивым мыслям, а этому требованию соответствует только стиль *a cappella*» (Жесткова О., 2012, с. 21). Подобные идеи разделял и даже высказывал сам Бетховен (Кириллина Л., 2009б, с. 373–375), хотя он был далек от стремления возродить акапельный стиль *in Palestrina* в своей Торжественной мессе.

Тем не менее, в поисках идеала «истинной церковной музыки» композитор осознал огромную роль тромбонов, как инструментов, звучание которых ассоциируется с божественной силой или загробным миром. Тромбоны издавна привлекались в духовных хоровых произведениях, но особенно часто в австрийской духовной музыке XVIII в. В мессах и ораториях А. Кальдары, И.Й. Фукса, его учеников Ф. Тумы и Г.К. Вагензайля стало традицией использовать два тромбона, прежде всего, для дублирования хоровых голосов в манере *colla parte* и усиления мощи оркестра. Порой Фукс и его современники трактовали тромбон даже как облигатный инструмент в сольных ариях. Особенно это касалось альт-тромбона. При этом за тромбоном закрепилась семантика, связанная с библейскими образами.

Тембр инструмента символизировал голос Бога или архангелов, возвещающих его волю, а мрачное звучание тромбонов в сценах Страшного суда, передающее неотвратимость расплаты перед лицом высшей силы, стало общепринятым колористическим средством. Й. Гайдн и В.А. Моцарт обычно применяли в своих духовных сочинениях три тромбона, но преимущественно для удвоения хоровых партий и гораздо реже в качестве сольных инструментов. Это обстоятельство усиливает эволюционную значимость Торжественной мессы, если учесть, что в своей первой Мессе до мажор (1807) Бетховен обошелся без тромбонов.

Три партии тромбона – альт, тенор и бас – присутствуют во всех частях Торжественной мессы, кроме первой. Если сравнивать их с другими тромбонными партиями в более ранних сочинениях Бетховена, то обращает на себя внимание расширение диапазона: от соль малой октавы до *ре* второй (альт), от *до* малой до *ля*

первой (тенор) от *ре* большой до *фа#* первой октавы (бас). Неизвестно, какие музыканты и на каких инструментах тромбонного семейства исполняли эти партии на премьере Торжественной мессы. Информация о тромбонистах отсутствует даже в такой авторитетной литературе о Бетховене, как исследования А. Тейера, М. Соломона, У. Киркендейла, У. Киндермана. Но, поскольку партии записаны в альтовом, теноровом и басовом ключах, их принято идентифицировать с соответствующими инструментами: альт-, тенор- и бас-тромбоном.

Ховард Вайнер считает, что в те времена в Вене все тромбонные партии исполнялись на тенор-тромбоне, а при необходимости воспроизвести более низкие звуки, чем позволял диапазон инструмента, тромбонисты прибегали к так называемой технике «ложного тона» (Weiner H., 2005). Это объяснение кажется неубедительным с практической точки зрения. К примеру, мощного звука *ре* большой октавы, который был нужен Бетховену, можно добиться только на бас-тромбоне.

Три тромбона впервые вступают в Gloria на словах *Deus Pater omnipotens* (Боже Отче Всемогущий), а точнее – на первом, долго длящемся слоге *omnipotens*. Майнард Соломон справедливо считает, что Бетховен привлек здесь тромбоны, «чтобы символизировать божественную силу» (Solomon M., 2003, p. 198). Тромбоны звучат вместе со всеми деревянными и медными духовыми инструментами, играющими на протяжении трех тактов доминантсептаккорд к ми-бемоль мажору, но в результате внезапной модуляции фраза заканчивается триумфальным *ре* мажором. Напряженное звучание *Д₇* усиливается арпеджированными фигурами шестнадцатых у струнных и тремя форте всего оркестра и хора (пример 1).

Пример 1. Торжественная месса. Gloria, тт. 185–190

Fig. 1. Missa Solemnis. Gloria, mms. 185–190



Особенно важную роль тромбоны играют в фуге *In gloria Dei patris, amen*, которая представляет собой большую торжественную коду Gloria. Тема фуги сочинена в духе радостного славословия: ее интонационное движение устремлено вверх, а мелодия, в основе которой неизменно сохраняется восходящий квартовый ход, пронизана торжественными юбилеями. Тема впервые проводится у хоровых ба-

сов, затем передается тенорам, альтам и сопрано. Проведение ее у басов абсолютно точно дублируется бас-тромбоном (наряду с фаготами, контрафаготом, органом и низкими струнными), хоровую партию теноров удваивают тенор-тромбоны (а также фаготы, альты, виолончели и орган), вместе с хоровыми альтами играет альт-тромбон (а также кларнеты, валторны, скрипки, орган) (пример 2).

Пример 2. Торжественная месса. Gloria. Фуга *In gloria Dei patris, amen*, тт. 360–373

Fig. 2. Missa Solemnis. Gloria. *In gloria Dei patris, amen*, mms. 360–373

Как уже отмечалось, традиция удвоения хоровых партий тромбонами сложилась у венских композиторов XVIII в. Такой прием часто можно встретить в мессах и ораториях И.Й. Фукса, А. Кальдары, Ф. Тумы, Л. Хофмана, Й. Гайдна, В.А. Моцарта. Они либо прибегали к точному дублированию, полностью сохраняя ритмический рисунок, либо упрощали тромбонные партии, освобождая их от подвижных пассажей восьмыми и шестнадцатыми нотами.

В фуге *In gloria Dei patris, amen* Бетховен предпочел первый вариант, по-видимому, рассчитывая на исполнительский опыт и техничность венских тромбонистов. Однако непрерывные последовательности восьмых длительностей в тт. 2–3 темы достаточно сложны даже для современных исполнителей, технически превосходящих своих предшественников начала XIX в. Сложность заключается не только в необходимости сыграть пассаж чисто, ритмично, хорошим крепким звуком, но и в том, чтобы избежать слишком громкого звучания, перекрывающего хор и другие инструменты, исполняющие ту же тему (кларнеты, валторны и скрипки – менее звучные инструменты, чем тромбоны). Вероятно, опасаясь громкостного «перевеса» тромбонов, Бетховен наделил партии всех остальных инструментов, дублирующих хор, акцентами *sf* на каждой доле такта. Они должны придать просодическую четкость и помочь выдерживать единый темп, не замедляя его. Тромбонистам, всем музыкантам оркестра и дирижеру приходится затрачивать огромные усилия на поиск идеального акустического баланса. Но художественный результат таких поисков всегда вознаграждает исполнителей⁶, и фуга звучит торжественно и триумфально, но не тяжеломерно.

Такая же задача возникает при дублировании хоровых партий в финальной

части Торжественной мессы – *Agnus Dei*. В разделе фугато на словах *Dona nobis pacem* бас-тромбон точно удваивает басовую партию хора, тенор-тромбон – теноровую, а альт-тромбон – альтовую. Ритмический рисунок этой темы еще более сложен, чем в фуге *In gloria Dei patris*. В удвоении также попеременно участвуют струнные, фаготы, контрафаготы и орган: их партии также снабжены динамическими ремарками *sf*, только на сильных долях такта (пример 3).

Особенно сложны первые ноты темы – четверти с точками, которые задают темп всего раздела и предполагают абсолютную синхронность хора и инструментов. От тромбонов опять же требуется чистота интонации, ритмичность и умеренно громкий звук, который придаст мощь и красочность звуковому полотну, но не заглушит хор и струнные инструменты.

В Торжественной мессе у тромбонов нет продолжительных соло, если не считать краткие эпизоды, где они играют проходящие неаккордовые звуки, не дублируемые больше никакими инструментами оркестра. Такие примеры встречаются в *Sanctus*, *Credo* и *Agnus Dei*. Отсутствие ярких тромбонных соло касается не только Торжественной мессы, но и других сочинений Бетховена, включающих тромбонные партии.

И все же в *Credo* есть небольшой эпизод, где солирует теноровый тромбон, затем к нему присоединяется альт-тромбон, а следом – басовый (пример 4). Если тенор звучит сольно, то альтовый и басовый тромбоны дублируют соответствующие хоровые партии. Соло появляется в конце *Credo*, в разделе *Allegro molto* (фа мажор) на словах *...et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos* (...вновь грядущего со славою судить живых и мертвых⁷ (Лебедев С., 2000, с. 20)), точнее – перед словом *judicare* (судить).

Пример 3. Торжественная месса. Agnus Dei, тт. 216–229

Fig. 3. Missa Solemnis, Agnus Dei, mms. 216–229

Alto Trombone

Tenor Trombone

Bass Trombone

Alto

Tenor

Bass

do - na no - bis pa - cem, do na no - bis pa - cem, do na

Tbn.

B. Tbn.

A.

T.

B.

do - na no - bis pa - cem, do na

Пример 4. Торжественная месса. Credo, тт. 221–228

Fig. 4. Missa Solemnis. Credo, mms. 221–228

Alto Trombone

Tenor Trombone

Bass Trombone

Alto

Tenor

Bass

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca

В критическом издании Торжественной мессы 2000 г. представлен альтернативный вариант партий тромбона в этом эпизоде, который был расширен Бетховеном в рабочей рукописи. Эта поздняя переработка демонстрирует масштабиро-

вание первоначального композиторского замысла, связанного с сольным выделением тромбонов, тембр которых в данном случае символизирует трубу архангела, созывающего на Страшный суд живых и мертвых (пример 5).

Пример 5. Торжественная месса. Credo, тт. 221–229. Критическое издание

Fig. 5. Missa Solemnis. Credo, mm. 221–229. Krit. Bericht

Alto Trombone

Tenor Trombone

Bass Trombone

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca

Это небольшое соло тромбона перекликается с началом *Tuba mirum* в Реквиеме Моцарта. Ассоциация возникает в первую очередь, из-за тембра тенор-тромбона, которому Моцарт поручил сначала двухтактовое соло, а затем выразительный диалог с басовым сольным голосом (тт. 1–16). Не менее важна смысловая связь текста, сакральную значимость которого выражает мрачный и грозный тембр тромбона. Как в *Credo* мессы, так и в *Tuba mirum* речь идет о Судном дне, причем в Реквиеме строки *Tuba mirum spargens sonum / Per sepulcra Regionum* содержат упоминание необыкновенного (т.е. неземного) звука трубы: *Трубный голос дивным звоном / Грянет к сонмам погребённым* (пер. М.Л. Гаспарова) (Лебедев С., 2000, с. 22). Все это указывает на осмысленный выбор композиторами тромбона, сольное звучание которого наилучшим образом создает эсхатологическую картину.

Не только австрийские, но и немецкие композиторы XVIII в. при возможности включали тромбоны в свои духовные сочинения. Так, Г.Ф. Гендель в ораториях «Саул» и «Израиль в Египте» сочинил яркие тромбонные партии, достойные отдельного и глубокого исследования. Общеизвестно, что тромбоны широко применял К.В. Глюк, особенно в реформаторских операх. Все эти произведения знал и имел возможность изучить Бетховен⁸. Современные исследователи не пришли к единому мнению о доминирующем влиянии одного композитора или одной школы на стиль Торжественной мессы. Даже в вопросе оркестровки принято говорить о ряде образцов, которые могли повлиять на Бетховена.

На протяжении всей сознательной жизни он изучал и копировал произведения самых разных композиторов и эпох. В рукописных архивах Бетховена находили копии сочинений Дж. Палестрины,

У. Бёрда, И.С. Баха, его сыновей В.Ф. Баха, К.Ф.Э. Баха, Л. Керубини, И.Й. Фукса, Готлиба Муффата, Г. Генделя и Й. Гайдна. Наибольшее число копий, собственноручно сделанных Бетховеном, составляют произведения И.С. Баха, Г. Генделя и В. Моцарта. В разные периоды жизни Бетховен скопировал 13 фрагментов инструментальных, оперных и духовных сочинений Моцарта. Среди них три копии фуг Моцарта. Наиболее поздняя из этих трех копий содержит запись фуги *Kyrie* из Реквиема Моцарта и ее анализ. На оборотной стороне этого листа обнаружен набросок фуги *et vitam Venture* из *Credo* Торжественной мессы самого Бетховена (см.: (Churgin B., 1987). Известно также, что партитура моцартовского Реквиема была в личной библиотеке Бетховена⁹.

Копия фуги Моцарта сделана Бетховеном на одинарном нотном листе, который хранится в Библиотеке редких книг и манускриптов университета Колумбия (Нью-Йорк). В 1976 г. его обнаружила историк искусства Ханна Абрахамсон, изучавшая Торжественную мессу Бетховена. Эксперты, в частности, Алан Тайсон и Батия Чургин, подтвердили подлинность листа (Churgin B., 1987, p. 460)¹⁰. Размер, пометки на полях и другие характеристики позволили специалистам сопоставить его с другими образцами бумаги, на которой Бетховен записывал свои сочинения, и установить время копирования моцартовской фуги с июня 1819 по июль 1820 г. Основываясь на собственном расследовании и наблюдениях Зигхарда Бранденбурга о хронологии использования Бетховеном разных типов нотной бумаги, Б. Чургин склонен полагать, что fuga *et vitam Venture*, набросок которой сделан на оборотной стороне листа, была сочинена Бетховеном в тот же период (Churgin B., 1987, pp. 463–464).

Кроме того, сохранились свидетельства высочайших оценок Бетховеном моцартовских сочинений. Одно из писем Бетховена аббату А. Штадлеру полностью посвящено Реквиему Моцарта и было написано в разгар дискуссий о сомнительной подлинности Реквиема. Готфрид Вебер, редактор музыкального журнала *Cäcilia*, в одной из своих статей подверг едкой критике художественные решения Моцарта в Реквиеме¹¹. В ответ Штадлер в начале 1826 г. опубликовал очерк – апологию подлинности и ценности Реквиема. Аббат разослал эту брошюру друзьям, в том числе Бетховену (см.: (Churgin B., 1987, p. 464)). 6 февраля 1826 г. Бетховен выразил в письме А. Штадлеру поддержку его позиции и заявил о неизменности своих идеалов: «Я особенно благодарен Вам, мой дорогой друг, за удовольствие, которое Вы доставили мне своим памфлетом. Я всегда считал себя одним из величайших поклонников Моцарта и буду им оставаться до последнего своего вздоха»¹².

Отмеченные факты говорят о том, что в процессе сочинения Credo для Бетховена могла быть образцом не только fuga Kyrie из Реквиема Моцарта, но и его оркестровая интерпретация тромбонов. Имея в своем распоряжении партитуру высоко ценимого им композитора, копируя и анализируя структуру его фуги, Бетховен, несомненно, обращал внимание на другие детали композиции, включая оркестровку. Его трактовка тембра тромбона как эсхатологического провозвестника, как «голоса Страшного суда, это подтверждает.

В то же время Бетховен был далек от рабского подражания или стилизации. Тромбонные партии Торжественной мессы демонстрируют смелый замысел, ко-

торый вдохновлен шедеврами прошлого, в частности, ораториями и мессами венских композиторов XVIII в., но устремлен в будущее, в котором роль тромбонов будет неизменно увеличиваться.

Бетховен работал над Торжественной мессой в те времена, когда партии тромбона не включались в основную партитуру, а хорошие исполнители были редкостью даже в Вене. Из-за обычая выносить тромбонные партии в отдельные приложения возникла путаница: множество ошибок и неточностей не было исправлено даже в процессе подготовки мессы к изданию. Тем не менее, критические издания мессы, последнее из которых состоялось в 2000 г., лучше раскрыли перед исследователями подробности и сложности творческой работы, неизбежно связанной с рутинными проблемами копирования, распространения, корректуры и координации всех этих процессов.

Анализ позволяет говорить о значимости тромбонных партий в позднем творчестве Бетховена. Опираясь на традиционную венскую трактовку тромбонов, Бетховен наделил их более обширными и технически сложными партиями. Если поначалу в Пятой и Шестой симфониях он трактовал тромбоны как «резерв», призванный, по словам Ф. Геварта, «нанести решающий удар» в финале, то в Торжественной мессе они становятся полноправными участниками оркестра во всех частях, кроме первой. Тромбоны уже не ограничиваются функцией «усилителя» звучания в tutti и дублировкой хоровых партий, но обретают особое положение в тембровой драматургии цикла, выступая как голос Страшного суда, имеющий даже сольный эпизод.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее переводы с иностранных языков сделаны автором статьи.

² До этого Бетховен включал тромбоны в партитуры Пятой и Шестой симфоний, увертюру «Леона-

ры» (№ 2, 3), оперы «Фиделио», оратории «Христос на Масличной горе», музыки к представлениям «Афинские развалины», «Король Стефан», симфонической пьесы «Победа Веллингтона» и ряда

небольших оркестровых сочинений. Одновременно с Торжественной мессой Бетховен работал над Девятой симфонией, где роль тромбонов также значительно возросла в сравнении с более ранними сочинениями.

³ Монография Кена Шифрина «The Alto Trombone in the Orchestra: 1800–2000» была опубликована в 2022 г., но только в электронном формате (Shifrin Ken. The Alto Trombone in the Orchestra: 1800–2000 // Tonkünstler-on-the-Bund. URL: <https://www.tonkünstler-on-the-bund.com/research/shifrin/>). Работа основана на докторской диссертации автора: Shifrin Ken. *Orchestral Trombone Practice in the Nineteenth Century with Special Reference to the Alto Trombone*. Ph.D diss., University of Oxford (United Kingdom), 2000. Получить дистанционный доступ к тексту диссертации оказалось невозможно.

⁴ Автограф мессы (кроме утерянной части Gloria) вместе с многочисленными эскизами хранится в родном городе Бетховена, в боннском *Beethovenhaus*. Материалы долгое время изучались и расшифровывались коллективом искусствоведов под руководством крупного бетховениста Йозефа Шмидт-Гёрга, а с середины XX в. началась публикация факсимиле и транскрипций автографа Торжественной мессы под общим названием «Первое критическое издание» (см.: Beethoven Ludwig van. *Drei Skizzenbücher zur Missa solemnis* (Skizzen und Entwürfe: erste kritische Gesamtausgabe). I (Band 34): Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20 / Beethoven. [Faksimilewerk]. Bonn: Beethovenhaus. [Teil 1] Vollständige, mit einer Einleitung versehene Ausgabe / von Joseph Schmidt-Görg. 1952. 51 S., Teil 2. Faksimile. 1968. 44 S. II (Band 35): Ein Skizzenbuch zum Credo; SV 82 / Beethoven. [Faksimilewerk]. Bonn: Beethovenhaus. Teil 1. Übertragung / [Joseph Schmidt-Görg]. 1970. 51 S. Teil 2. Faksimile. 1968. 64 S. III (Band 36): Ein Skizzenbuch zum Benedictus; SV 83 / Beethoven. [Faksimilewerk]. Bonn: Beethovenhaus. Teil 1. Übertragung / [Joseph Schmidt-Görg]. 1970. 34 S. Teil 2. Faksimile. 1968. 34 S.; Bibliographische Anmerkungen zur Beethoven-Skizzenausgabe // Beethoven-Haus Bonn. URL: <https://www.beethoven.de/de/g/skizzenausgabe>).

⁵ У истоков Цецилианского движения стояли баварские церковные музыканты и теоретики: органист придворной церкви св. Михаила в Мюнхене Каспар Этт (1788–1847), инициирующий возрождение старинной полифонической музыки а cappella и руководивший исполнением *Miserere* Г. Аллегри в 1816 г.; каноник Регенсбургской капеллы Карл Проске (1794–1861) – блестящий знаток ренессансной полифонии и издатель четырехтомного собрания церковных сочинений *Musica divina* (1853–1863); его помощник в Регенсбургской капелле органист и регент Иоганн Георг Меттенлейтер (1812–1858), издавший собрание старинных хо-

ралов *Enchiridion chorale*; брат последнего Доминик Меттенлейтер (1822–1868) – богослов, органист и теоретик, автор статей и книг о церковной музыке. В очерках ранних немецких романтиков мечты о возрождении ренессансного стиля а cappella сочетались с критикой концертного стиля месс Й. Гайдна и В.А. Моцарта. В частности, статью Э.Т.А. Гофмана «Старая и новая церковная музыка», опубликованную в 1814 г., вероятно, читал Бетховен (см.: (Кириллина Л., 2009б, с. 374).

⁶ В этой связи нельзя не упомянуть образцовое, на взгляд автора статьи, исполнение Торжественной мессы австрийским ансамблем барочной и классической музыки *Concertus Musicus Wien* под управлением Н. Арнонкура, записанное Sony Classical в 2015 г. Эта запись была отмечена золотой наградой французского журнала *Diapason* (№ 648) в июле 2016 г. (см.: Missa Solemnis in D Major, Op. 123: I. Kyrie. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LE6pX7_tzoA&list=PL9JH_yeccE1qa2-J6Qae-e3rIE7CQHj9I).

⁷ Седьмой «член» Никео-Константинопольского Символа веры на церковнославянский язык был переведен: «И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым».

⁸ Оратории Г. Генделя не только были хорошо знакомы Л. ван Бетховену, но и вдохновляли его на переложения и вариации: например, на квартетную обработку фуги из оратории Генделя «Соломон» (1798), Вариации для виолончели и фортепиано на тему хора мальчиков из оратории «Иуда Маккавей» (1796). Упомянем и неосуществленные планы Бетховена сочинить симфонические вариации на тему Траурного марша из оратории «Саул» и собственную ораторию на тот же сюжет (см.: (Кириллина Л., 2009а, с. 166). Что касается опер К. Глюка, то «Альцеста» и «Ифигения в Тавриде» периодически ставились на венских сценах в конце XVIII – начале XIX в. Л. Кириллина отмечала, что Бетховен хорошо знал «Орфея», а также ссылалась на К. Черни, восхищавшегося блестящим исполнением Бетховена глюковских партитур на фортепиано (см.: (Кириллина Л., 2009а, с. 452)).

⁹ После смерти Бетховена на продажу были выставлены партитуры из его нотной библиотеки. Лот 221 представлял партитуру Реквиема Моцарта, которая, очевидно, и стала источником копии фуги из *Kyrie* (см.: (Churgin B., 1987, p. 465)).

¹⁰ Фотокопии и подробный анализ артефакта приведены в статье Чургина (Churgin B., 1987, pp. 461–462).

¹¹ В 1825 г. Вебер опубликовал свою статью в журнале *Cäcilia*, а в 1826 г. она была переиздана в виде отдельной брошюры (Weber G., 1826).

¹² Beethoven's letters (1790–1826) from the collection of Dr. Ludwig Nohl. Trans. by Lady Wallace. New York: Hurd and Houghton, 1867. Vol. 2. 257 p.

ЛИТЕРАТУРА

Жесткова О.В., Баранов А.Г. Мессы Й. Гайдна и Цецилианское движение XIX века // Музыка. Искусство. Наука. Практика. 2012. № 1. С. 18–26.

Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009а. Т. 1. 536 с.

Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009б. Т. 2. 596 с.

Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.

Beethoven L. van. Missa solemn. Herausgegeben von Norbert Gertsch. Werke, ser. 8, vol. 3. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn.) Munich: G. Henle, 2000. S. 1–264.

Churgin B. Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection // The Journal of Musicology. 1987. Vol. 5, № 4. Autumn. Pp. 457–477.

Drabkin W. Beethoven: Missa Solemnis. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 118 p.

Gertsch N. Vorwort, Krit. Bericht // Ludwig van Beethoven. Missa solemn. Herausgegeben von Norbert Gertsch. (Werke, ser. 8, vol. 3.) (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn.) Munich: G. Henle, 2000. S. vii–viii, 265–346.

Gevaert F. Cours Méthodique d'Orchestration. Paris: H. Lemoine, 1880. 331 p.

Guion D.M. The Trombone: Its History and Music, 1697–1811. New York: Gordon and Breach, 1988. 333 p.

Mellers W. Beethoven and the voice of God. New York: Oxford University Press, 1983. 453 p.

Ohl F.J. Beethoven: Missa Solemnis // The Choral journal. 1981. Vol. 21, № 6 (february). Pp. 9–17.

Solomon M. Late Beethoven: music, thought, imagination. Berkeley: University of California Press, 2003. 327 p.

Thayer A.W. Life of Beethoven. Ed. Elliot Forbes. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1964. Two vols.: xxv, 609, viii, 609–1136 p.

Weber G. Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem. Mainz: Schott, 1826. 96 S.

Weiner H. When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? – The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth – and Early Nineteenth-Century Orchestras // Historic Brass Society Journal. 2005. № 17. Pp. 37–79.

REFERENCES

Beethoven, L. van. (2000), *Missa solemn. Herausgegeben von Norbert Gertsch. Werke, ser. 8, vol. 3*, (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn), G. Henle, Munich, S. 1–264. (in Germ).

Churgin, B. (1987), “Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection”, *The Journal of Musicology*, Vol. 5, no. 4, pp. 457–477. (in Germ.)

Drabkin, W. (1991), *Beethoven: Missa Solemnis*, Cambridge University Press, Cambridge, 118 p. (in Eng.)

Gertsch, N. (2000), “Vorwort, Krit. Bericht”, *Ludwig van Beethoven. Missa solemn. Herausgegeben von Norbert Gertsch. (Werke, ser. 8, vol. 3) (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn)*, G. Henle, Munich, S. vii–viii, 265–346. (in Germ.)

Gevaert, F. (1880), *Cours Méthodique d'Orchestration*, H. Lemoine, Paris, 331 p. (in Fr.)

Guion, D.M. (1988), *The Trombone: Its History and Music, 1697–1811*, Gordon and Breach, New York, 333 p. (in Eng.)

Kirillina, L.V. (2009a), *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and creativity: In 2 vols], Vol. 1, Nauchno-izdatel'skii tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 536 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2009b), *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and creativity: In 2 vols.], Vol. 2, Nauchno-izdatel'skii tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 596 p. (in Russ.)

Lebedev, S., Pospelova, R. (2000), *Musica latina: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noi nauke* [Musica latina: Latin Texts in Music and Music Science], Kompozitor, Saint Petersburg, 256 p. (in Russ.)

Mellers, W. (1983), *Beethoven and the Voice of God*, Oxford University Press New York, 453 p. (in Eng.)

Ohl, F.J. (1981), “Beethoven: Missa Solemnis”, *The Choral journal*, Vol. 21, no. 6 (february), pp. 9–17. (in Eng.)

Solomon, M. (2003), *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley, 327 p. (in Eng.)

Thayer, A.W. (1964), *Life of Beethoven*, ed. Elliot Forbes, Princeton University Press, Princeton, New Jersey. (in Eng.)

Weber, G. (1826), *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem*, Schott, Mainz, 96 S. (in Germ.)

Weiner, H. (2005), “When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? – The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras”, *Historic Brass Society Journal*, no. 17, pp. 37–79. (in Eng.)

Zhestkova, O.V., Baranov, A.G. (2012), “The Masses of Y. Haydn and the 19th century Cecilian Movement”, *Muzyka. Iskustvo, Nauka, Praktika* [Music. Art. Science. Practice], no. 1, pp. 18–26. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Сунао, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.В. Медведева) (Санкт-Петербург)

E-mail: 351583784@qq.com

Author Information

Zhang Songao, postgraduate of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent N.V. Medvedeva) (Saint Petersburg)

E-mail: 351583784@qq.com

Поступила в редакцию 22.06.2024

После доработки 23.07.2024

Принята к публикации 15.08.2024

Received 22.06.2024

Revised 23.07.2024

Accepted for publication 15.08.2024

© Демешко, Г.А., Храпов, К.С., 2024

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-32-39

КВАРТЕТ КАК ТИП АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Г.А. Демешко¹, К.С. Храпов¹

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

Аннотация. Обращение к тематике данной статьи обусловлено, как минимум, двумя обстоятельствами. Во-первых, судьба квартетного жанра в музыке XX–XXI вв. наименее изучена по сравнению с другими классическими жанрами. Во-вторых, внимание музыковедов, как правило, сосредоточено на композиционных принципах квартета либо на стилистике авторского претворения его музыкально-выразительных средств. Задача настоящей статьи – рассмотреть квартет сквозь призму ансамблевого музицирования. Его суть – в особой «характеристичности высказывания» голосов-инструментов, каждый из которых сочетает в себе функции солиста и участника исполнительского коллектива. Предпосылки квартетного музицирования восходят к эпохе «полифонического инструментализма» и окончательно утверждаются в творчестве венских классиков. Именно это свойство квартета оказалось исторически наиболее стабильным, что позволяет отнести его к базовым атрибутам данного жанра. В статье отмечается, что принципы ансамблевого музицирования определяют специфику музыкального текста квартетной партитуры, и прежде всего полифоническую организацию ансамблевого многоголосия. Но, пожалуй, главным отличием квартета от других типов инструментализма является его способность к коммуникации не только со слушательской аудиторией, но и общением музыкантов друг с другом. Это свойство квартета акцентируется понятием «автокоммуникация». Одной из главных тенденций обновления жанра наряду с прочими становится поиск новой выразительности голосов и новых форм внутриансамблевого диалогического высказывания.

Ключевые слова: квартет, квартетная полифония, квартетный ансамбль, ансамблевое музицирование, жанровый архетип, паритетное соотношение голосов, автокоммуникация, диалог

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А., Храпов К.С. Квартет как тип ансамблевого музицирования // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 32–39. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-32-39.

QUARTET AS A TYPE OF ENSEMBLE MUSIC-MAKING

G.A. Demeshko¹, K.S. Khrapov¹

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

Abstract. This topic was chosen for study because of at least two main reasons. Firstly, the history of the quartet genre in the 20th–21st centuries is understudied compared to other classic genres. Secondly, as a rule, musicologist focus their attention on either compositional principles of quartet or the style of authors' employment of its musical expressive means. The article is aimed at studying quartet from the perspective of ensemble music-making. Quartet is essentially represented by specific character of statements made by instruments as its voices, with each of the instruments both performing a solo part and being a part of the ensemble at the same time. The grounds for development of quarter music-making were formed during the era of polyphonic instrumentalism and definitively established in the creations of Viennese classics. This very characteristic of quartet proved to be the most stable in time that allows it to be considered as a basic attribute of the genre. The article emphasizes that the principles of ensemble music-making determine the characteristics of the quartet music score and, above all, the polyphonic organization of ensemble. However, the main difference between quartet and other types of

instrumentalism might be its ability not only to communicate with listeners but also to establish communication between musicians. To focus on this quartet characteristic, the authors use the term "autocommunication". One of the main trends of the genre renewal, among others, is the search for new expressiveness of voices and new expressive forms of ensemble dialogue.

Keywords: quartet, quartet polyphony, quartet ensemble, ensemble music-making, genre archetype, equal proportion of voices, autocommunication, dialogue

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

For citation: Demeshko, G.A., Khrapov, K.S. (2024), "Quartet as a type of ensemble music-making", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 32–39. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-32-39.

Не секрет, что на протяжении всей истории развития квартета полифония выступала (и выступает особенно ярко в XX–XXI вв.) в качестве одного из базовых средств. Можно утверждать, что предпосылки столь стабильного культивирования полифонии в квартете заложены в глубинных, изначальных свойствах этого жанра, составляющих его «жанровый архетип».

Прежде всего, квартет – «род» музыкального произведения, концентрирующий в себе специфический тип инструментальной концепции. Как и в любом жанре, в квартете можно выделить как минимум два аспекта его проявления. С одной стороны, это композиционная структура, сложившаяся в эпоху классицизма, а также комплекс тесно взаимосвязанных с нею технико-выразительных средств, с другой – квартет выступает как определенный вид ансамблевого музицирования, принципы которого зародились задолго до концертно-камерной культуры. Оба эти аспекта важны как «инструменты» воспроизведения и раскрытия его жанровой концепции.

В музыковедческой литературе, как правило, затрагивается первый аспект, второй же почти не упоминается. Между тем, будучи разными гранями одного явления, оба эти аспекта тесно связаны между собой, взаимозависимы друг от друга. При этом, первый из них, представленный такими «революционными» (М. Арановский) жанровыми компонентами, как музыкальный язык и форма, оказывается более изменчивым и мобильным

в процессе эволюции квартетного жанра. Второй, связанный с количеством участников ансамбля, определенной логикой взаимоотношений между ними, коммуникативными особенностями жанра, напротив, имеет наиболее стабильный характер.

Кроме того, сам процесс взаимоотношений между этими аспектами оказывается неоднозначным. Для понимания специфики квартета, быть может в большей степени, чем для любого другого жанра, становится важным именно тип ансамблевого музицирования. Последний, являясь наиболее устойчивым атрибутом квартета, во-первых, сдерживает процесс его исторических модификаций (парадокс «консервативности» квартета при всех его современных новациях!) на фоне других классических жанров (симфонии, концерта, сонаты). А во-вторых, так или иначе влияет на специфику музыкального текста квартетной партитуры, и прежде всего на ее фактурную организацию.

Рассмотрение квартета с точки зрения ансамблевого музицирования как одного из базовых свойств его «жанрового архетипа» позволяет наметить некоторые существенные предпосылки проявления полифонического начала в данном жанре. Предварительно отметим, что речь пойдет о полифоничности не как о технике квартетного письма, а как о культивировании определенных отношений между участниками квартетного ансамбля. С этой целью обратимся к наиболее ранним этапам его истории. Как уже отмечалось, жанр квартета окончательно сформировался в эпоху венского классицизма.

Однако некоторые его важнейшие черты, и прежде всего, сам тип инструментального музицирования, складываются в предшествующий период, связанный с утверждением «нового инструментального стиля», пришедшего на смену вокальной полифонии.

Надо сказать, что этому периоду Б. Асафьев уделяет особое внимание в основополагающем труде «Музыкальная форма как процесс». Он отмечает, что это был еще этап господства полифонии, эпоха так называемого «полифонического инструментализма»¹, в недрах которого зарождались основные принципы окончательно расцветшего в творчестве венских классиков гомофонного стиля. На смену вокальной сглаженности голосов в культовой полифонии *a cappella* здесь впервые приходит новое понимание функции голосов-инструментов, когда на первый план выдвигается «экспрессивная характерность высказывания инструмента, не без учета своеобразия его интонации» (Асафьев Б., 1963, с. 252).

Это было обусловлено самой практикой ремесленно-профессионального музицирования, когда «музыка была одной из отраслей трудовой культурной жизнедеятельности европейского города... В таких условиях могло вполне «бытовать» искусство *содружного музицирования* (курсив наш. – Г.Д., К.Х.), т.е. искусство полифонических инструментальных ансамблей...», когда «...грань между исполнением и творчеством почти снималась» (Асафьев Б., 1963, с. 252). Естественно, звучащий инструмент в руках такого «ремесленника» становился как бы голосом его «хозяина», его «вторым я», его «живой» речью. Объединение же таких инструментов в ансамбль превращалось в своего рода беседу, спор или рассуждения нескольких лиц.

Квартет, воплощая данные принципы трактовки инструментального ансамб-

ля, вносит свои коррективы в эту ранее найденную логику их толкования. Так, унаследованная от полифонического инструментализма «характерологичность голосоведения» (Б. Асафьев) в струнном квартете, представляющем собой темброво-родственный ансамбль, осуществляется за счет не столько дифференциации голосов по тембрам, сколько *предельного заострения ритмического, интонационно-структурного, артикуляционного контраста между ними*. Это сообщает ту повышенную мелодико-ритмическую экспрессию отдельным голосам квартета, которая лежит в основе их «характерологичности», о которой пишет Б. Асафьев, и которая превращает сам квартет, по образному выражению А. Ступеля, в «царство обнаженной выразительности» (1970, с. 24).

Следует добавить, что условия создания особой выделенности каждого из голосов в процессе их совместного звучания в квартете заложены в свойствах струнных смычковых инструментов как *сольных* и *виртуозных* в своей основе. Отсюда тончайшая интонационная гибкость голосов квартетного ансамбля, разнообразие их нюансировки и штрихов, близость (по степени выразительности) к человеческому голосу, а также способность воплощать широкий спектр художественных образов.

Таким образом, «характеристичность высказывания» голосов-инструментов становится *важным и неотъемлемым* признаком квартетного жанра. Это подтверждается и практикой современного квартетного творчества, в котором одна из наиболее значимых тенденций обновления жанра направлена на *поиск новой выразительности голосов*. Среди способов достижения такой выразительности можно назвать различные артикуляционные приемы звукоизвлечения, приводящие к темброво-фоническому обособле-

нию голосов квартета. Например, начало Первого струнного квартета А. Шнитке отмечено ювелирной градацией вступающих с единой мелодической интонацией голосов: V-ni I – певучее *arco espressivo*, V-ni II – «шелестящее» *sul ponticello*, V-lo – «мертвенное» *non legato*, V-c – «натуралистичное» *espressivo glissando*. Другой пример – Квартет № 1 Л. Пригожина, где используются приемы: *con legno* (ц. 1,2) – удары древком смычка, создающие эффект «шуршания», «цоканья»; игра за подставкой (ц. 9); удары ладонью по струнам (ц. 10); постукивание пальцем по деке (ц. 35); различного типа *glissando*. Такого рода примеры можно было бы продолжить. Характерно и заострение интонационно-ритмического контраста между ними, которое порой граничит с ярким образным противопоставлением голосов по вертикали (например, в финале Квартета № 4 Б. Чайковского) и т.д.

Тембровая равнозначность каждого из инструментов квартетного ансамбля накладывает соответствующий отпечаток на способ их координирования между собой, который можно определить как преимущественно *комплементарный* и *паритетный*.

Таким образом, отталкиваясь изначально от принципов «экспрессивной игры», господствовавшей в период «полифонического инструментализма», в квартете устанавливаются в качестве ведущих такие приемы объединения голосов в единое целое, которые позволяют сохранить в каждом из них потенциал к *самостоятельно-характеристичному изложению музыкального материала*. В этом смысле в квартете органично проявляется полифонический принцип выражения «**КОЛЛЕКТИВНОГО**» начала через личное, а отсюда подчинение индивидуального, характерного общему, внеличному.

Итак, квартет как тип ансамблевого музицирования представляет собой не-

кий «*индивидуализированный коллектив*», где голос каждого – ведущий и ведомый, «согласный» и «несогласный» – отчетливо слышен» (Климовицкий А., 1995, с. 53).

Показательно, что в ходе эволюции квартета складываются две его основные исполнительские разновидности. Исторически более ранняя возникает в недрах венско-классического квартета и связана с преобладанием сольно-виртуозного начала, когда в качестве главенствующего в ансамбле выделялся один сольный инструмент (как правило, скрипка), а остальные исполнители образовывали его «окружение», «поддержку», гармоническую и фактурную (квартеты Й. Гайдна, В. Моцарта, отчасти Л. ван Бетховена). С развитием квартетного инструментализма отчетливо выявилась и другая, пожалуй, основная для этого жанра тенденция: от превалирования сольного начала к установлению *равновесия* между голосами ансамбля, где первый скрипач теперь – лишь «первый среди равных».

В квартетной практике XX–XXI вв. тенденция к паритетности голосов приобретает господство, хотя сохраняются отголоски первого типа квартета с солирующим инструментом, но трактованные в несколько ином ключе. Так, в некоторых квартетах выделяется один из инструментов, который в зависимости от замысла композитора является носителем главной идеи, раскрывающим самую ее суть. Возникающая при этом тембровая «персонализация» достигается за счет преобладающего солирования такого инструмента в некоторых ответственных участках драматургии формы, а также благодаря рельефной выделенности его в музыкальной фактуре.

Все это способствует доминантности определенного тембра, *лейттембровости* драматургии произведения в целом. Эта тенденция квартета, пожалуй, связана и с традициями романтизма, в том числе

берущей начало от Г. Берлиоза (Симфония «Гарольд в Италии» с лейттембром альтя). Такую роль выполняют, в частности альт во Втором квартете Ю. Фалика и в Тринадцатом Д. Шостаковича, виолончель в Двенадцатом, скрипка в Одиннадцатом квартетах Д. Шостаковича и т.д. Однако, несмотря на то что здесь можно говорить о «персонификации» того или иного инструмента, сам принцип равнозначного соотношения голосов друг с другом остается в силе, лишь отдавая одному из них право решающего слова.

Полифонические свойства квартета, заложенные в самом типе музицирования, в трактовке ансамбля как «индивидуализированного коллектива» с функциональным равноправием голосов-инструментов проявляет себя и в специфической для этого жанра *коммуникации*.

Как известно, коммуникативный акт прежде всего предполагает разделение его участников (роли которых могут быть «коллективными» и «личными») на адресанта и адресата. В зависимости от функциональных нагрузок последних образуются различные типы коммуникации. В квартете процесс коммуникации определяется первоначальными условиями бытования жанра. Существовавший в камерных условиях домашнего или салонного музицирования квартет изначально был замкнут ограниченным пространством. Ограничен был и состав участников ансамбля, которыми становился, как правило, круг близких людей, музыкантов-любителей. Отсюда – общая установка квартета: «Исполнители играют для *собственного* удовольствия и друг для друга...» и соответственно позиция автора: «Пишу для *посвященных*, для тех, кто играет» (Климовицкий А., 1995, с. 53). Следовательно, «адрес» музыки направлен узкому кругу людей, причем не коллективу, а *группе* исполнителей. В этой ситуации участники квартета одновре-

менно и слушатели, «постигающие музыку самым активным из всех возможных образом – в непосредственном исполнении, слушая ее с самого “близкого расстояния”» (Климовицкий А., 1995, с. 53).

Отметим, что в современных условиях функционирования квартета эта установка несколько изменяется: участниками становятся музыканты-профессионалы, а исполнение переносится в большой концертный зал. Таким образом, они играют уже не только «для собственного удовольствия», но и для других, слушающих их. Иными словами, процесс коммуникации усложняется. С одной стороны, он выражается в пространственном последовании от «адресанта»-автора через исполнение его произведения к «адресату» концертному слушателю, в результате чего происходит, условно говоря, *только передача информации*, не предполагающая обратной связи между ними. С другой стороны, что показательно для камерно-инструментальных жанров и, прежде всего, для квартета, коммуникативный акт осуществляется и между исполнителями, являющимися одновременно и слушателями. В этом случае коммуникация, замкнутая внутри жанра, понимается в ином плане: как «общение», предполагающее не только обратную связь, но и активное *сообщение* друг с другом, т.е. *диалог*.

Подобное разграничение «общения» и «коммуникации» имеет место и в философской литературе. «Коммуникация предполагает, – отмечает, в частности, Л.Н. Столович, – как свой источник, так и “приемник” – того, кто получает информацию. При этом обратная связь между ними может и отсутствовать. Иное дело – “общение”. Оно немислимо без обратной связи и не может быть сведено к передаче информации или к обмену ею. Даже тогда, когда общение связано с движением информации, обмен ею – не

цель общения. Не случайно слово “общение” этимологически связано со словом “общее”. В *общении* проявляется, образуется и утверждается *общность* между людьми. Личность, общаясь с другой личностью, *приобщается* к той или иной социально-человеческой *общности* – к малой группе или большому коллективу, к социальному классу, к нации, к человечеству. В общении не просто осуществляется передача информации или обмен ею. *Она здесь подчас и образуется, как искра от удара двух кусков кремния, как истина, которая рождается в споре.* Общение осуществляется между субъектами-личностями, каждый из которых непременно передает другому некое сообщение, несущее в себе многообразную информацию, не только познавательную, но и ценностную. Общение – это всегда *диалог*» (курсив наш. – Г.Д., К.Х.) (Столвич Л., 1985, с. 311–312).

Итак, свойство «автокоммуникативности» квартета создает ту особую атмосферу коллективного общения, когда участники-исполнители отзывчивы и внимательны к подвижности внутренней позиции друг друга, где в процессе дружеской беседы или спора каждый может свободно высказываться, вторить или возражать.

Среди обоих типов коммуникации, действующих в квартете, степень устремленности к слушателю «со стороны» оказывается менее ярко выраженной, и не столь важной по сравнению, например, с оркестровыми жанрами. В последних, напротив, автокоммуникативность становится не существенной в связи с преобладающей ролью коллективного начала над индивидуальным, в результате чего основное внимание сосредоточено не столько на принципе общения, диалога групп инструментов, сколько на создании монолитности, цельности звучания, на «посыл» информации слушателю.

Необходимо отметить, что с изменением условий бытования квартетного жанра, когда исполнение его переносится на большую концертную сцену, усложняется и характер восприятия квартетного стиля как некой «интимно-замкнутой эстетической категории» (Ямпольский И., 1974, с. 759). Это способствует развитию иной его ветви – концертного, монументального квартета, в условиях современной композиторской практики нередко превращающегося в своеобразную *мини-симфонию*. Для него является показательным не столько масштабная развернутость формы, сколько емкость содержания, глубина обобщений, поднимающихся до уровня симфонической концепции.

Первые и яркие образцы такого типа квартета дал Л. ван Бетховен. Сам композитор называл свои квартеты (имея в виду последние опусы, включая «Большую фугу» для струнного квартета, ор. 133) «симфониями для четырех инструментов», «фресками Микеланджело». Среди отечественных квартетов такого типа можно назвать, прежде всего, ряд квартетов Д. Шостаковича, Второй квартет Б. Тищенко и мн. др.

Однако ведущей линией развития жанра квартета в музыке XX–XXI вв. по-прежнему остается его «камерный» тип, сохраняющий даже в новейших, значительно трансформированных его образцах, автокоммуникативную, интроспективную основу. Об этом свидетельствует широкая практика создания такого типа квартетов в творчестве Д. Шостаковича, Б. Тищенко, Б. Чайковского, Ю. Фалика, В. Салманова и других отечественных композиторов.

Таким образом, сложившийся в квартете тип ансамблевого музицирования и соответствующая ему ситуация коммуникации – во многом оказываются сущностными свойствами квартета. Последние распространяются и на уровень музыкального текста, создавая в нем

устойчивые и активные предпосылки к полифоническому письму с характерной для него паритетностью контрапунктирующих голосов, как бы вступающих в «живой» диалог и вместе с тем строго подчиненных друг другу в образовании целого. Не случайно поэтому композиторы столь охотно и изобретательно обращаются к разнообразным полифоническим принципам, приемам письма, формам, причем независимо от насыщенности произведений полифонической техникой, всегда сохраняется «полифоническая» по своей сути атмосфера общения.

В заключение попытаемся соотнести, с одной стороны, полифоническую составляющую квартета, четко зафиксированную в партитуре, и особый тип инструментального музицирования, отражающий тончайшие аспекты индивидуальной межличностной коммуникации играющих квартетистов – с другой. Последний, казалось бы, целиком принадлежит сфере исполнительства и не может быть прописан в нотном тексте. Вместе с тем между ними все же существует невидимая связь. На это указывает смыс-

ловая нагрузка полифонии в квартете, не сводимой к арсеналу тех или иных техник. Полифонии, отмеченной особой «характеристичностью высказывания» голосов-инструментов, каждый из которых в равной степени сочетает в себе функции солиста и участника исполнительского коллектива, наконец, полифонии как способа воспроизведения диалогических принципов художественной коммуникации между участниками квартетного ансамбля. О том, что нотный текст несет в себе и другие «пометки на полях» для квартетного музицирования и предстает как его своеобразный «интенциональный оператор», свидетельствует и тот факт, что любое переложение для квартетного состава еще не является собственно квартетной музыкой.

Настоящая статья лишь намечает, но не ставит своей задачей решить эту проблему. Она сложна и требует специальной разработки. Что же касается полифонии, то в целом эволюцию квартета, начиная со второй половины XX в. можно определить наряду с прочим как *путь целенаправленного обнажения полифонической сущности данного жанра*.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Данное определение Б. Асафьев относит к европейскому музыкальному искусству XVI–XVII вв.,

характеризующемуся стремительным развитием инструментализма.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 376 с.
- Климовицкий А.И., Никитенко О.Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Музыкальная коммуникация. Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб., 1995. С. 40–61.
- Столович Л.Н. Жизнь, творчество, человек. М.: Политиздат, 1985. 415 с.
- Ступель А. В мире камерной музыки. Л.: Музыка, 1970. 88 с.
- Ямпольский И.М. Квартет // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1974. Т. 2. С. 758–763.

REFERENCES

- Asaf'ev, B.V. (1963), *Muzykalnaya forma kak protsess* [Music form as a process], Muzgiz, Leningrad, 376 p. (in Russ.)
- Klimovitskii, A.I., Nikitenko, O.B. (1995), "Genre and communicative aspects of music: music activities, music-making, and musical language", *Muzykalnaya kommunikatsiya. Problemy muzykoznaniiya* [Musical communication. Problems of musicology], Issue 8, Saint Petersburg, pp. 40–61. (in Russ.)
- Stolovich, L.N. (1985), *Zhizn', tvorchestvo, chelovek* [Life, creativity, man], Politizdat, Moscow, 415 p. (in Russ.)
- Stupel', A. (1970), *V mire kamernoi muzyki* [In the world of chamber music], Muzyka, Leningrad, 88 p. (in Russ.)

Yampol'skii, I.M. (1974), "The quartet", *Muzykal'naya entsiklopediya* [The musical encyclopedia], Vol. 2, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, pp. 758–763. (in Russ.)

Сведения об авторах

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Храпов Константин Сергеевич, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: diminuen@yandex.ru

Authors Information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Konstantin S. Khrapov, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: diminuen@yandex.ru

Поступила в редакцию 14.04.2024

После доработки 16.07.2024

Принята к публикации 15.08.2024

Received 14.04.2024

Revised 16.07.2024

Accepted for publication 15.08.2024

© Уткина, М.В., 2024

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-40-50

РОМАНСЫ, ОР. 38 С.В. РАХМАНИНОВА КАК ЦИКЛ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР

М.В. Уткина¹

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

Аннотация. Цель статьи – выявить в Романсах, ор. 38 С.В. Рахманинова взаимосвязь вокальных миниатюр, обеспечивающую характерные признаки цикличности в структуре и драматургии вокального сборника. Автор обнаруживает общность тональных, интонационно-тематических компонентов, самобытное решение композиции опуса в целом. Предлагаются рассуждения и таблицы, демонстрирующие сравнение образных характеристик, темпов, тональностей соседствующих романсов опуса, нацеленные на выявление в их взаимосвязях признаков, присущих различным музыкальным жанрам и формам: старинной инструментальной сюите, трехчастной и сонатной форме, симфоническому циклу. Ссылаясь на мнения известных музыковедов, автор статьи отмечает: в смешанной форме синтез различных структурных принципов может многосторонне и богаче выражать художественный замысел. В результате работы сформулирован вывод: многовариантная картина интерпретации структуры и драматургии, с ее множественностью взглядов на одно явление, наличием взаимосвязи явлений и всеобщего единства позволяют рассматривать данный опус как целостную форму с единым замыслом. Подобный подход демонстрирует важное значение аналитической работы исполнителя над опусом, способствующей более точному пониманию и воплощению композиторских идей, углублению интерпретационного мышления.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова, Мариэтта Шагинян, стихотворения для голоса и фортепиано, вокальный сборник, вокальный цикл

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Уткина М.В. Романсы, ор. 38 С.В. Рахманинова как цикл вокальных миниатюр // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 40–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-40-50.

ROMANCES, OP. 38 BY S.V. RACHMANINOFF AS A CYCLE OF VOCAL MINIATURES

M.V. Utkina¹

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

Abstract. The purpose of the article is to identify in the Romances, op. 38 by S.V. Rachmaninoff, the relationship of vocal miniatures, which provides characteristic signs of cycle in the structure and dramaturgy of the vocal collection. The author discovers a commonality of tonal, intonation-thematic components, an original solution to the composition of the opus as a whole. The arguments and tables demonstrating the comparison of the figurative characteristics, tempos, and tonalities of the neighboring romances of the opus are proposed, aimed at identifying in their interrelations the features inherent in various musical genres and forms: the ancient instrumental suite, three-part and sonata forms, and the symphonic cycle. Referring to the opinions of well-known musicologists, the author of the article notes: in a mixed form, the synthesis of various structural principles can comprehensively and more richly express an artistic idea. As a result of the work, the conclusion is formulated: the multivariate picture of the interpretation of structure and drama, with its multiplicity of views on one phenomenon, the presence of interrelation of phenomena and universal unity allow us to consider this opus as an integral form with a single

idea. This approach demonstrates the importance of the performer's analytical work on the opus, contributing to a more accurate understanding and embodiment of the composer's ideas, deepening interpretative thinking.

Keywords: chamber and vocal works of S.V. Rachmaninoff, Marietta Shaginyan, poems for voice and piano, vocal collection, vocal cycle

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

For citation: Utkina, M.V. (2024), "Romances, op. 38 by S.V. Rachmaninoff as a cycle of vocal miniatures", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 40–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-40-50.

Романсы для голоса и фортепиано, ор. 38 Сергея Васильевича Рахманинова созданы в 1916 г., благодаря дружескому общению композитора с талантливой поэтессой Серебряного века Мариэттой Шагинян (ставшей впоследствии известной как писательница и историограф). Мариэтта Сергеевна горячо интересовалась всем новым и обращала внимание Сергея Васильевича на поэтические новинки, появлявшиеся в печати. На избранные ею стихи современных русских поэтов-символистов (А.А. Блока, А. Белого, И.В. Северянина, В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба, К.Д. Бальмонта) он написал шесть романсов, ор. 38. «Своему вокальному опусу Рахманинов дал впервые употребленное им название – Шесть стихотворений для голоса с фортепиано»¹ (Брянцева В., 1976, с. 476).

Отмеченный факт позволяет предположить наличие некой предварительной, единой для всего опуса идеи-импульса в воплощении композиторского замысла. Однако автору настоящей статьи не удалось обнаружить в литературе примеров выявления в романсах, ор. 38 С.В. Рахманинова признаков вокального цикла. Хотя Ю.В. Келдыш в монографии о Рахманинове называет опус 38 циклом, однако не приводит аргументов в подтверждение объединения произведений данного опуса в циклическую форму кроме стилистически родственных поэтических текстов этих романсов. «Последний цикл *Шесть романсов ор. 38* занимает особое место в камерном вокальном творчестве Рахманинова прежде всего благодаря выбору текстов <...> Этим определяется большее музыкально-стилистическое и жанровое

единство данного цикла...» (Келдыш Ю., 1973, с. 420). Важно сказать, что все камерно-вокальные опусы композитора Ю.В. Келдыш называет циклами, имея в виду собрание произведений, созданных в один временной период (1973, с. 106, 124, 126, 205, 301, 377).

В жанре камерно-вокальной музыки известны многочисленные опусы, общностью которых являются стихотворные тексты одного или нескольких авторов. Таковы, например: 7 стихотворений А. Пушкина и М. Лермонтова, ор. 33 Ц.А. Кюи; 6 романсов на стихи Д. Ратгауза, ор. 73 П.И. Чайковского; 6 романсов на стихи А. Плещеева, ор. 8 С.В. Рахманинова; 8 стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета, ор. 24 Н.К. Метнера и др. Но к циклической форме могут относиться лишь те вокальные сборники, где обнаруживается внутреннее музыкально-драматургическое родство, единство художественного замысла произведений. На этом основании представляется актуальной постановка цели статьи: выявить в романсах ор. 38 С.В. Рахманинова взаимосвязи, способствующие формированию признаков цикличности данного вокального сборника.

Романсы создавались в период тревожных предчувствий наступившего XX в. Предчувствий, так тонко и красочно отраженных в символической поэзии, о которой К.Д. Бальмонт писал в 1900 г.: «Чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что состав-

ляет отличительную черту поэзии символической» (1924, с. 39).

В сборнике романсов соч. 38 мы встречаем оригинальные способы изложения музыкального материала. Уже среди первых нот опуса в экспозиционной зоне обнаруживается один из символов-«загадок» Рахманинова. Это тон *ре*, который в романсе «Ночью в саду у меня...» звучит явно или едва уловимо в каждом такте. Учитывая воспоминания М. Шагинян о том, как вместе с Рахманиновым они разбирали стихотворения, среди которых ее любимыми были «Ивушка» («Ночью в саду у меня...») и «Сон»², кажется совсем не случайным появление в этих двух романсах остинатных тонов: *ре* в романсе «Ночью в саду у меня...» и *ре-бемоль* в романсе «Сон». Возможно, это – завуалированное упоминание «милрой *Re*», как называл композитор Мариэтту Шагинян и которой отдавал должную роль в появлении романсов, ор. 38. Приведенные данные также служат аргументом в пользу наличия некой объединяющей идеи и ее презентации в самом начале опуса.

Структурные взаимосвязи романсов, ор. 38. Шесть романсов опуса только на первый взгляд представляют собой самостоятельные, автономные камерные миниатюры. Вокальный сборник обладает глубиной музыкального подтекста и одно из важнейших составляющих его сложного языка – пластичность музыкальной формы. Рассмотрим неординарные и многообразные способы развертывания структуры и драматургии опуса 38, предложенные композитором.

Сравнение образных характеристик, темпов и тональностей соседствующих романсов опуса говорит о наличии признаков, присущих различным музыкальным жанрам и формам:

– старинной инструментальной сюите, инструментальной сюите XIX в.;

- трехчастной;
- сонатной;
- симфоническому циклу.

Романсы опуса контрастны по характеру и самостоятельны по форме, что аналогично инструментальным циклическим жанрам, уходящим корнями в **старинную сюиту**, где демонстрируется сопоставление различных контрастных танцев. При этом «барочная сюита – это, как правило, совокупность самостоятельных в композиционном отношении разножанровых пьес, характеризующаяся общностью их главной тональности и неперменным условием контраста характера движения между сопрягаемыми частями <...> в основном барочные сюиты – это более или менее четко структурированные наборы пьес, имеющие характер репертуарных сборников» (Бочаров Ю., 2013, с. 17).

М.С. Стусова, характеризуя позиции музыковедов относительно основных принципов организации цикличности в сюите, отмечает принцип единства во множественности у В.П. Бобровского, общий замысел у Ю.Н. Тюлина, общую тональность у Т.С. Кюрегян (Стусова М., 2019, с. 13). В вокальном опусе 38 представлена и **единая образная тема** всех романсов – эмоциональные переживания главного персонажа в отсутствии рядом объекта переживания. Сравнение схемы объединения частей старинной инструментальной сюиты со схемой последовательности романсов, ор. 38, обнаруживает заметное совпадение номеров с точки зрения **характеристик, темповых движений** и очередности их сопоставлений (табл. 1).

Объединяющим началом в сюите является сопоставление контрастных по характеру номеров и **общая тональность**. По аналогии сопоставления двух **однотональных** парных танцев (медленного и быстрого) в сюите, мы находим объединение пар романсов, ор. 38 по **темповому и тональному** принципу (табл. 2).

Таблица 1. Сравнительные характеристики частей старинной инструментальной сюиты и романсов, ор. 38

Части старинной сюиты	Характеристика частей сюиты	Характеристика романсов, ор. 38	Романсы, ор. 38
№ 1. Прелюдия, прерамбула, увертюра, фантазия	Вступление, представление тематического образа с попыткой его разработки	Вступление, представление тематического образа с попыткой его разработки	1. «Ночью в саду у меня»
№ 2. Аллеманда	Быстрый танец	Взволнованный характер	2. «К ней»
№ 3. Куранта	Медленный танец	Спокойный, лирический характер	3. «Маргаритки»
№ 4. Сарабанда	Спокойный темп, философский характер раздумий	Спокойный темп, философский характер раздумий	5. «Сон»
№ 5. Вставные номера: Менуэт, Гавот, Полонез, Англез, Скерцо, Бурлеска, Бурре	Характер шуточный, игривый	Характер шуточный, игривый	4. «Крысолов»
№ 6. Жига	Финальная часть сюиты; взволнованный, энергичный характер	Финальный романс опуса; взволнованный, энергичный характер	6. «Ау!»

Таблица 2. Сравнение однотональных взаимосвязей контрастных по характеру танцев старинной инструментальной сюиты и романсов, ор. 38

Общая тональность частей старинной сюиты	Характер частей сюиты	Характер романсов, ор. 38	Общая тональность романсов, ор. 38
№ 2. Аллеманда № 3. Куранта	Быстрый танец Медленный танец	Взволнованный Спокойный	F-dur 2. «К ней» 3. «Маргаритки»
№ 4. Сарабанда № 6. Жига	Медленный танец Быстрый танец	Спокойный Взволнованный	Des-dur 5. «Сон» 6. «Ау!»

Инструментальная сюита ко второй четверти XIX в. объединяет разнохарактерные миниатюры, многие из которых уже не танцевальны, принцип контраста в сочетании ее частей усиливается применением разных жанров. Названные черты находим и в романсах, ор. 38, где композитор использует различные жанры – песню, баркаролу, танец-марш, колыбельную, монолог. Контрастность сопоставления но-

меров, использование различных жанров, обращение к системе монотематизма как объединяющему фактору находим и в инструментальных циклах XIX в. (достаточно вспомнить контрастно-составные циклы фортепианных миниатюр Р. Шумана).

Тональный план соотношения романсов, ор. 38 наводит на размышления о наличии в таком объединении принципов, свойственных трехчастной форме (табл. 3).

Таблица 3. Организация разделов формы опуса 38 по тональному признаку

Романсы, ор. 38	Тональность романсов	Раздел формы в общей структуре опуса 38
1. «Ночью в саду у меня»	g-moll	Вступление
2. «К ней» 3. «Маргаритки»	F-dur F-dur	I
4. «Крысолов»	C-dur	II
5. «Сон» 6. «Ау!»	Des-dur Des-dur	III

Предложенная схема выявляет наличие тональных взаимосвязей между романсами аналогично разделам 3-частной формы, что свидетельствует о стремлении композитора к выходу за пределы простой структуры с чередованием номеров.

Обозначив **художественно-образные характеристики** каждого романса опуса, можно заметить определенную закономерность в последовании образов, в котором проявляется аналогия с построением **симметричной многочастной формы**, где центром симметрии служит скерцозный романс «Крысолов» (табл. 4).

Таблица 4. Централизующая роль романса «Крысолов» в организации симметричной многочастной формы опуса 38

Романсы, ор. 38	Характер романсов	Характер движения
1	Лирико-драматический	Lento
2	Драматический	Andante
3	Лирический	Lento
4	Скерцозный	Non Allegro Scherzando
5	Лирический	Lento
6	Драматический	Andante

В данной схеме заметна зеркальная симметрия (определяющий момент концентрической формы) с централизацией симметричных разделов вокруг романса «Крысолов». Симметрия двух разделов с одинаковыми парными характерами (лирическим и драматическим), объединенных одной тональностью и имеющих контрастный раздел в середине (романс «Крысолов»), выглядит как **сложная трехчастная структура**. Образная сфера каждого романса определяет и характер его движения. Как видно из табл. 4, выбор темпов Andante связан с изображением драматических переживаний в романсах 2 и 6, а темп Lento – с лирическими размышлениями в романсах 3 и 5.

Симметричное сопоставление двух контрастных характеров, большая активность процессов в крайних (первом и третьем) разделах сложной трехчастной структуры, ассоциируются с сопоставлением контрастных характеров главной и побочной партий в **сонатной форме** (табл. 5).

Обозначенная аналогия подтверждается и большей динамизацией парных характеров романсов 5 и 6 в сравнении с парой романсов 2 и 3, что соответствует драматургии репризного раздела сонатной формы. В заключительных романсах 5 и 6 заметно повышается интенсивность развития музыкального образа (за счет насыщенной полифонизации фактуры, интенсивного разрабатывания материала и развернутых фортепианных постлюдий).

Совмещение функций разработки и репризы в заключительном разделе опуса 38 характерно для сонатной структуры с наличием эпизода вместо разработки (в роли эпизода выступает скерцозный романс «Крысолов»). В таком случае функция развития переносится в репризный раздел, динамизируя его путем усиления драматизма и значительности характера³. Местоположение в цикле романса «Крысолов» усиливает контраст с другими романсами и его функциональную значимость как важного раздела формы.

Из-за широты вариантов сонатности исследователи формы допускают множество видов ее трактовки, бытующих в их трудах как «особые случаи» (Стоянов П., 1985, с. 257). Проявление принципа сонатности в каждой сонатной форме специфично, так как соотношение ее элементов индивидуально. В данной структурной схеме сонатная экспозиция однотональна. Это своеобразие рассматриваем как «особый случай» сонатной формы.

Один из базовых признаков сонатности – однотональность главной и побочной партий в репризе (см. табл. 3). Финальный раздел сборника – романсы 5 и 6 –

написаны в одной тональности Des-dur (бемольной доминанте романса 1), «тональности любви», вполне логичной для сборника любовной лирики в сложившейся семантической традиции романтизма.

Каждый романс опуса 38 индивидуален по эмоциональной характеристике и драматургической функции в структуре сборника, вызывающей аналогию с драматургической схемой объединения частей **симфонического цикла** (табл. 6).

Таким образом, в рассмотренном опусе убедительно проявляется сложнокомпонентный комплекс драматургических и структурных взаимосвязей.

Тональная сопряженность романсов, ор. 38. При изучении процесса тонально-гармонического развития музыкального материала опуса между романсами выявляются субдоминантовые и доминантовые взаимосвязи (табл. 7).

Таблица 5. Наличие в опусе 38 признаков, аналогичных драматургии построения сонатной формы

Романсы	Характер романсов	Функциональность в структуре	Раздел формы
1. «Ночью в саду у меня»	Лирико-драматический	Введение в образную сферу повествования	Вступление
2. «К ней» 3. «Маргаритки»	Драматический Лирический	Главная партия Побочная партия	Экспозиция
4. «Крысолов»	Скерцозный	Эпизод	Вместо разработки
5. «Сон» 6. «Ау!»	Лирический Драматический	Побочная партия Главная партия	Реприза зеркальная

Таблица 6. Структура вокального опуса 38 в аспекте признаков драматургии симфонического цикла

Романсы, ор. 38	Драматургическая функция романсов в форме	Раздел формы симфонического цикла
1. «Ночью в саду у меня»	Введение в сферу тематических образов	Интродукция, вступление
2. «К ней»	Выявление драматических коллизий повествования	I часть
3. «Маргаритки»	Созерцательное размышление	II часть
4. «Крысолов»	Контрастный раздел – игриво-ироничный гротеск	III часть Scherzo
5. «Сон»	Подсознательные предчувствия и философские обобщения	IV часть Intermezzo
6. «Ау!»	Прорыв напряженных состояний и стремление к обретению гармоничного мироощущения	Финал

Таблица 7. Субдоминантово-доминантовое тональное соотношение романсов

Романсы	Тональность романсов	Соотношение основных тональностей романсов между собой
1. «Ночью в саду у меня»	g-moll	Тональность минорной доминанты (V степень) в отношении с 4; тональность повышенной минорной субдоминанты (IV повышенная степень) в отношении с 5, 6
2. «К ней»	F-dur	Субдоминантовая тональность (IV степень) в отношении с 4
3. «Маргаритки»	F-dur	Субдоминантовая тональность (IV степень) в отношении с 4

4. «Крысолов»	C-dur	Тональность мажорной субдоминанты (IV ступень) в отношении с 1; доминантовая тональность (V ступень) в отношении с 2, 3
5. «Сон»	Des-dur	Тональность пониженной доминанты (V пониженная ступень) в отношении с 1
6. «Ау!»	Des-dur	Тональность пониженной доминанты (V пониженная ступень) в отношении с 1

В драматургически важных разделах романсов мы находим реминисценции одинаковых или родственных тональностей, что говорит о наличии общности идей, способствующих восприятию целостности структуры опуса. Рассмотрим некоторые из таких тональных «перекличек».

Кульминационные эпизоды в романсе «К ней» связаны со словами «Милая, где ты, милая!». В первом проведении этот возглас звучит в до миноре (тт. 11–15) – одноименной тональности по отношению к основной тональности до-мажор романса «Крысолов». Этот факт может иметь драматургический подтекст изображения полярности эмоциональных состояний персонажа: чувство сильного душевного переживания композитор излагает в с-moll, а равнодушную легкомысленную игривость – в C-dur.

Возвращаясь к обсуждению кульминационных реплик романса «К ней», хочется процитировать Ю.В. Келдыша: «Каждый раз это восклицание звучит с нарастающей силой и страстностью. Во второй строфе оно подчеркнуто модуляцией из тональности Des-dur (представленной главным образом доминантовой функцией) в d-moll с помощью рахманиновского “ложного септаккорда”» (1973, с. 423). Можно заметить, что ре-минорная тональность второй кульминации романса «К ней» по отношению к основной тональности романса «Ночью в саду у меня» является минорной доминантой. В тональности Des-dur написан последний кульминационный возглас «где ты» (т. 34) романса «К ней». Тональность Des-dur выбрана композитором

для окраски восторженной кульминации «Готовь, земля, цветам из роз напитков, дай сок стеблю...» (тт. 18–21) в романсе «Маргаритки». В тональности Des-dur написаны и завершающие опус романсы «Сон» и «Ау!», с их масштабными, эмоционально захватывающими кульминациями.

Для изображения в опусе светлых тематических характеристик композитор использует тональность F-dur. Это не только основная тональность романсов «К ней» и «Маргаритки». Удивительного драматургического эффекта достигает Рахманинов погружением слушателя в атмосферу покоя фа-мажорных тем тишины после фактурно и эмоционально насыщенных звучаний. Такова постлюдия романса «К ней», эмоциональная атмосфера первого, третьего разделов романса «Маргаритки» и его окончания. Необычную реминисценцию характера тональности F-dur находим в романсе «Ау!» – в лирическом эпизоде на словах «Цветку цветок средь дня зажег свечу» (тт. 17–19) и в последнем такте, неожиданно заворачивающим неразрешенным уменьшенным септаккордом с басом *фа*. Благодаря такому гармоническому решению опус заканчивается вопросительно просветленно, смысловым многоточием.

Таким образом, приходим к выводу, что многочисленные тональные реминисценции являются убедительными аргументами в пользу единства замысла формы опуса, его цикличности.

Интонационно-тематические связи романсов, ор. 38. Еще одним важным фактором в подтверждение предположения

о наличии признаков цикличности романсов, ор. 38 является существование их интонационно-тематических связей. В главных вокальных темах романсов обращает на себя внимание мотивное родство, единый интервальный состав – это сочетание интонаций примы, секунды и терции, что говорит о присутствии черты монотематизма. Показателен одинаковый начальный мотив примы в темах романсов 1, 2, 3, 5 (приложение, схема 1) и мотив опевания тоники в вокальных темах романсов «К ней» и «Сон» (приложение, схема 2). Обнаруживают схожесть реплики широкого дыхания на мотивной основе восходящего развернутого трезвучия или септаккорда в романсах 1, 3, 4, 6 (приложение, схема 3) и одинаковых триольных восклицаний в романсах 1, 6 (приложение, схема 4). Удивляет контраст звучания одного и того же мотива в различных характеристиках романсов 1, 3, 4 (приложение, схема 5).

Важную роль играет не только мотивная общность, но и семантика составляющих их интервалов. В первом романсе «Ночью в саду у меня» композитор использует интонации примы и малой терции, которые передают эмоциональное состояние главной героини стихотворения – ее грусть и печальную задумчивость (приложение, схемы 6, 7). Использование этих интонаций прослеживается в вокальных репликах всех романсов опуса, что говорит о наличии лейтинтонаций, привносящих в восприятие музыкальных картин соответствующее настроение. В связи с характером каждого романса может происходить интонационная трансформация. Так, в романсе «Крысолов» в основу лейтмотива дудочки положена терцовая интонация. Но для изображения легкого, игривого характера романса малая терция изменена на большую. На лейтинтонации терции основана и озорная попевка «тра-ля-ля...» со световой

и теневой окраской б.3 и м.3. Аналогичные сопоставления большой и малой терций, связанные с изменчивостью настроений, наблюдаем в романсе «Ау!».

Обращает на себя внимание повторяющаяся лейтинтонация примы в окончании многих вокальных реплик романсов, создающая настроение поэтической задумчивости (приложение, схема 8). В романсе «К ней» мы слышим ее в тт. 16–17, 21, 24, 27–28, 30, 35–36; в «Маргаритках» – в теме фортепианной партии в тт. 3, 4, 7, 10; в романсе «Сон» – в тт. 8–9, 16–17; в «Ау!» – в тт. 14–16, 21, 26.

В романсе «Сон» лейтинтонация примы создает атмосферу загадочности, завороченности (тт. 3, 7–11, 13–15). Показательно, что в кульминации романса «Ау!» лейтинтонация примы используется и в обращении – ч. 8, как восклицание. Вокальная тема кульминации заключительного романса опуса полностью построена на лейтинтонациях примы и терции (тт. 23–26):

По-ю, и-щу = м.3

А-у! = ч. 8

(А-у!-) **у-кри-(чу) = м.3, кри-чу = ч. 1.**

Таким образом, романс «Ау!» завершает опус, создавая смысловую арку с романсом «Ночью в саду у меня», который представляет лейтинтонационный материал, используемый во всех романсах, ор. 38. Обозначенные интервальные реминисценции способствуют восприятию единства формы опуса.

Обобщая сказанное, отметим, что наличие таких многокомпонентных связей, как:

- единая художественно-образная тема всех произведений опуса;
- общность конструкции опуса, выявленная целесообразной последовательностью романсов;
- тональная сопряженность вокальных миниатюр;
- система интонационно-тематических связей с чертами монотематизма,

свидетельствует о присутствии в романах, ор. 38 признаков цикличности. Благодаря этому опус может быть интерпретирован как цельная конструкция с общим замыслом. Можно предположить, что С.В. Рахманинов осознанно объединил составляющие его романсы не только общей темой, но и по принципу построения различных музыкальных форм, облекая сборник в многовариантно интерпретируемую форму. Подобное неординарное решение формирования структуры опуса можно сопоставить с идеей символизма, ратующей за синтез во всем и провозглашающей существование множественности взглядов на одно явление.

Сложная структура обладает большими художественными возможностями многосторонне выражать замысел. Согласно мнению П. Стоянова, смешанная форма – это творческая лаборатория обновления свежими идеями, где синтез различных структурных принципов отражает определенную степень их взаимопроникновения и совместного действия (1985, с. 256).

Подобная множественность вариантов интерпретации формы конструкции опуса созвучна тезису о символизме, высказанному Д.С. Мережковским, о наличии неоднозначности восприятия объекта творчества, когда «символы выражают безграничную сторону мысли» (1924, с. 28). Известно, что А.А. Блоку

была очень близка мысль о взаимосвязи явлений и всеобщем единстве. Возможно, символами музыкального языка Рахманинов сумел выразить идею взаимопроникновения различных форм в единовременном существовании. Идеи символизма могли способствовать поиску и воплощению оригинального решения композиции вокального опуса 38 как некоего показателя свободного творчества. Возможно, подобный симбиоз форм – это символ, неограниченной никакими рамками определенной формы, свободной стихии музыки?

Завершая изложение, отметим: предложенный исследовательский подход способствует расширению и осмыслению представлений о структуре и драматургии сочинения, его процессуальной сущности и образных характеристиках романсов. Наличие здесь многокомпонентного комплекса драматургических, интонационно-тематических, тональных, конструктивных взаимосвязей позволяет рассматривать опус 38 не как сборник камерных миниатюр, но как композиционную форму единого замысла – вокальный цикл.

Подобная аналитическая работа с произведениями является необходимой и важнейшей составляющей в изучении и понимании музыкального текста. Она обогащает палитру восприятия материала, воспитывает пылливость, масштабность и гибкость мышления исполнителя, расширяет его интерпретационный кругозор.

Приложение

Схема 1. Лейтинтонация примы в основных темах романсов

- «Ночью в саду у меня», тт. 1–2 $\overbrace{\text{Ночь-ю}}^{\text{ч.1} + \text{м.2}} \text{ в са-ду}^{\text{ч.1} + \text{м.2} + \text{ум.2}}$
- «К ней», тт. 3–4 $\overbrace{\text{Тра-вы о - де - ты пер-ла-ми}}^{\text{ч.1} + \text{ч.1} + \text{м.3} + \text{м.3} + \text{ч.1} + \text{ч.1} + \text{ч.1}}$
- «Маргаритки», тт. 2–3 $\overbrace{\text{О, по - смот- ри, как мно- (го)}}^{\text{ч.1} + \text{ч.1} + \text{м.2} + \text{ч.1} + \text{ч.4}}$
- «Сон», тт. 3–4 $\overbrace{\text{В ми- ре нет ни - че - го}}^{\text{ч.1} + \text{ч.1} + \text{м.2} + \text{м.3} + \text{м.2}}$

Схема 2. Одинаковый мотив опевания тоники в вокальных темах романсов

- «К ней», т. 6 $\overbrace{\text{где-то при-ве- (ты грустные)}}^{\text{f es ges f}}$
- «Сон», тт. 3–4 $\overbrace{\text{(в ми-ре) нет ни-че-го}}^{\text{des c es des}}$

Схема 3. Проведение в вокальных темах романсов мотива восходящего развернутого трезвучия или септаккорда

- «Ночью в саду у меня», тт. 4–5 и без-у-теш-(на она)
g b d f
 – «Маргаритки», т. 14 В них ле - та мощь!
ges b des ges
 – «Крысолов», т. 30 (и на) неж-ный зов сви-(рели)
a cis e g

- «Ау!», тт. 6–7
 (И вот венком, сти-) хом те - бя у вен-(чиваю)
f as des f as
 – «Ау!», т. 19 (среди) дня за-жег све-(чу)
d f a c

Схема 4. Наличие в вокальных темах романсов
 восклицательного триольного мотива

- «Ночью в саду у меня», тт. 12–14
 (нежная девушка зорь-)ка и-вуш-ке пла-чу-щей горь-(ко)
a es d fis es b
 – «Ау!», тт. 8–9 уй-дем, бе-жим вдво-ем
e g g b b des
 – «Ау!», тт. 23–24 По-ю, и-шу. «А-у! А-у»
h d d f as as as

Схема 5. Контраст характеристик в проведении
 мотива «Слезы кудрями...»

- «Ночью в саду у меня», тт. 16–17
 Сле- (-о-) зы куд -ря - ми со- трет
 м.2 - ч.4 - б.3-м.2 - м.3 - м.2
 – «Крысолов», тт. 12–13
 (дрем-)лют ти - хи - е о - веч - ки
 б.2 - ч.4 - ч.1-б.2-м.2 - б.3

- «Маргаритки», тт. 2–3
 О, по- смот-ри, как мно-го (маргариток)
 ч.1 - ч.1 - м.2 - ч.1 - ч.4 - б.2
 (проведение этого мотива в обращении)

Схема 6. Лейтинтонация примы в вокальных
 репликах романса «Ночью в саду у меня»

- т. 1 *Ночь-ю* – ч. 1
 т. 3 *пла-чет пла-*(ку-ча-я) – ч. 1
 т. 4 и т. 8 *и-ва* – ч. 1
 т. 6 (и)-*вуш-ка* – ч. 1

Схема 7. Лейтинтонация терции в вокальных
 репликах романса «Ночью в саду у меня»

- т. 3 (пла)- *ку-ча-я* – м. 3
 т. 7 (гру)-*уст-на-я* – м. 3

Схема 8. Лейтинтонация примы в конце во-
 кальных реплик романсов

- «К ней», тт. 6–9
 (где-то приветы гру-) стны- е слы - шу,
 -ч.1 - ч.1 - ч.1
 – «Маргаритки», тт. 26–28
 (о звезды марга-)ри - ток, (я вас) люб- лю!
 -ч.1 -ч.1
 – «Ау!», тт. 14–16
 (Лишь звон) вер- шин (позва-) ни- ва-ет
 -ч.1 -ч.1-ч.1
 – «Ау!», т. 21 (..меня зама-) ни- ва - ет
 -ч.1 - ч.1

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Стихотворениями с музыкой» именовали некоторые свои романсы М.М. Ипполитов-Иванов, С.И. Танеев и другие композиторы. В таком названии акцентируется внимание на плодотворном синтезе двух видов художественного творчества – поэзии и музыки. В камерно-вокальном жанре возможно максимально детальное отражение средствами музыкального языка градаций поэтического текста.

² Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М.: Музыка, 1974. С. 158.

³ В контексте проблематики настоящей статьи важно отметить, что Ю.С. Бочаров в публикации, посвященной старинной сюите, утверждает: «Соната и сюита в реальной композиторской практике подчас не только не противопоставлялись, но и дополняли друг друга» (2013, с. 16).

ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // От символизма до «Октября». М.: Новая Москва, 1924. С. 37–44.
 Бочаров Ю.С. Барочная сюита: Знакомая и незнакомая // Старинная музыка. 2013. № 4. С. 11–18.
 Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
 Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

REFERENCES

- Bal'mont, K.D. (1924), "Elementary words about symbolic poetry", *Ot simbolizma do "Oktjabrya"* [From symbolism to "October"], Novaya Moskva, Moscow, pp. 37–44. (in Russ.)
 Bocharov, Yu.S. (2013), "Baroque suite: familiar and unfamiliar", *Starinnaya muzyka* [Ancient music], no. 4, pp. 11–18. (in Russ.)
 Bryantseva, V.N. (1976), *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff], Sovetskii kompozitor, Moscow, 647 p. (in Russ.)

Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // От символизма до «Октября». М.: Новая Москва, 1924. С. 23–294.

Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М.: Музыка, 1985. 270 с.

Стусова М.С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2019. 25 с.

Keldysh, Yu.V. (1973), *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his time], Muzyka, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Merezhkovskii, D.S. (1924), "On the causes of decline and new trends in modern Russian literature", *Ot simbolizma do "Oktyabrya"* [From symbolism to "October"], Novaya Moskva, Moscow, pp. 23–294. (in Russ.)

Stoyanov, P. (1985), *Vzaimodeistvie muzykal'nykh form* [The interaction of musical forms], Muzyka, Moscow, 270 p. (in Russ.)

Stusova, M.S. (2019), *Syuitnost' kak printsip kompozitsii v tvorchestve D. Miio* [Suite as a principle of composition in the work of D. Millau], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 25 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Уткина Марина Владимировна, доцент кафедры камерного ансамбля, струнного квартета и концертмейстерского мастерства Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: umv5@mail.ru

Author Information

Marina V. Utkina, Docent of the Department of Chamber Ensemble, String Quartet and Concertmaster at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: umv5@mail.ru

Поступила в редакцию 25.06.2024

После доработки 22.07.2024

Принята к публикации 15.08.2024

Received 25.06.2024

Revised 22.07.2024

Accepted for publication 15.08.2024

О НЕОРОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАННОГО ТРИО Б.И. ТИЩЕНКО

Г.П. Овсянкина¹

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

Аннотация. Статья посвящена характеристике Концерта для кларнета и фортепианного трио Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Произведение почти не привлекало внимание исследователей, хотя создано в 1990 г. Оно рассматривается в аспекте неоромантических тенденций – одного из знаковых направлений в музыке на рубеже столетий. Связь с неоромантизмом во многом обусловлена музыкальным содержанием произведения. Раскрывается история его создания, связь с глубоко личными детскими воспоминаниями, что придает образам черты лиричности и исповедальности – типичной смысловой составляющей романтизма. Романтическое проявляется также в выборе средств музыкальной выразительности, среди которых главенствует красота мелодического тематизма, персонификация тембров, преобладающая камерный исполнительский состав в доверительный полилог четырех героев. Однако это не помешало проявлению многих новаторских черт и в драматургии трехчастного цикла, и в его композиционных решениях, и в насыщении полифоническими структурами. Подчеркивается, что в силу обстоятельств исполнительский состав Концерта обращен к «Квартету на конец времени» О. Мессиана. Однако Б. Тищенко трактует его с точки зрения концепции по-своему, написав, квартет «на начало жизни». Произведение стоит особняком среди инструментальных концертов Тищенко и воплощает одно из стиливых направлений российской музыки последних десятилетий.

Ключевые слова: неоромантизм, традиции Шуберта, Брамса, лирическая исповедальность, свободные индивидуализированные формы, персонификация тембров

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Овсянкина Г.П. О неоромантических тенденциях в Концерте для кларнета и фортепианного трио Б.И. Тищенко // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 51–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-51-57.

ON NEO-ROMANTIC TRENDS IN THE CLARINET CONCERTO AND PIANO TRIO BY B.I. TISHCHENKO

G.P. Ovsyankina¹

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

Abstract. The article is devoted to the characterization of the Clarinet Concerto and Piano Trio by Boris Ivanovich Tishchenko (1939–2010). The work has hardly attracted the attention of researchers yet, although it was created in 1990. It is considered in the aspect of neo-romantic trends – one of the iconic trends in music at the turn of the century. The connection with neo-romanticism is largely due to the musical content of the work. The history of its creation is revealed, the connection with deeply personal children's memories, which gives the images the features of lyricism and confession a typical semantic component of romanticism. The romantic is also manifested in the choice of means of musical expressiveness, among which the beauty of melodic thematism dominates, the personification of timbres, transforming the chamber performing composition into a trusting polylogue of four

heroes. However, this did not prevent the manifestation of many innovative features in the drama of the three-part cycle, and in its compositional solutions, and in saturation with polyphonic structures. It is emphasized that due to circumstances, the performing composition of the Concert is addressed to O. Messian's Quartet at the End of Time. However, Tishchenko interprets it from the point of view of the concept in his own way, writing that the quartet is "at the beginning of life". The work stands apart among Tishchenko's instrumental concerts and embodies one of the style trends of Russian music in recent decades.

Keywords: neo-romanticism, traditions of Schubert, Brahms, lyrical confession, free individualized forms, personification of timbres

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

For citation: Ovsyankina, G.P. (2024), "On neo-romantic trends in the Clarinet Concerto and piano trio by B.I. Tishchenko", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 51–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-51-57.

Активное проявление в музыкальном искусстве 1970–1990-х гг. неоромантических тенденций – естественная реакция психики на преобладание прагматизма и рационализма во всех областях духовной жизни второй половины XX в. Во-первых, по-новому возвышенная оценка роли эмоциональной сферы в развитии личности, ее жизни, во-вторых, стремление художников к исповедальности в ответ на усиливающуюся отчужденность, наконец, желание возродить идеал эстетически прекрасного. Нельзя не согласиться с Г.В. Григорьевой, что «взволнованный голос композитора <...> повествует сегодня о надеждах, мечтах, идеалах, связывает их с по новому услышанной, прекрасной музыкой прошлого» (1989, с. 52). Все это заставило многих композиторов конца XX столетия обратиться к опыту романтического искусства, образовав в последние три десятилетия неоромантическое направление.

Приверженность неоромантизму, отдельные его черты улавливаются и в творчестве композиторов, на первый взгляд не связанных с упомянутым направлением, в том числе Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Созданный им в 1990 г. Концерт для кларнета и фортепианного трио,

ор. 109¹ привлекает внимание не только высокими художественными достоинствами, но и ярким выражением неоромантических тенденций. Они проявляются на разных уровнях: эстетическом, образно-стилевом, генетическом, на уровне психологии творческого процесса. Однако Концерт для кларнета и фортепианного трио, в отличие от других сочинений концертного жанра², почти не изучался музыковедами. Можно отметить лишь отзывы в связи с премьерой, прежде всего, небольшое эссе М.Г. Бялика с развернутым интервью композитора для программки его авторского концерта в рамках международного фестиваля «Ленинградская весна – 91» (1991) или лаконичное упоминание в творческом портрете Б.И. Тищенко автора настоящей статьи (Овсянкина Г., 1995). Поэтому ее целью является характеристика Концерта для кларнета и фортепианного трио в контексте выявления в нем знаковых черт неоромантизма и роли произведения в наследии Б.И. Тищенко.

Если исходить из положения, высказанного В.Г. Белинским, что в «теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное как внутренний мир человека, сокровенная жизнь его сердца» (1948,

с. 217), то в Концерте Тищенко *лиризм*, как основная категория романтизма, определяет весь образный строй произведения. Оно исповедально по своей сути, драматическая конфликтность преломляется в нем сквозь призму личностного мироощущения.

Одна из излюбленных тем романтического искусства – чудесная пора детства, окутанная дымкой далекого прошлого, – нашла в Концерте совершенное воплощение. Опоэтизированная ретроспектива (воскрешаемые детские впечатления) становится образной фабулой всей масштабной композиции. Это подчеркнуто в собственном эстетике романтизма программном подзаголовке: «Воспоминания о Метсякюля» – месте на севере Ленинградской области, где прошли послевоенные детские годы композитора.

Типичны для психологии творческого процесса романтиков импульсы возникновения идеи и становления замысла: от образных и жанровых ассоциаций, вызывающих сильный эмоциональный отклик и стимулирующих воображение. Хотя для Тищенко более характерен аналитический метод сочинения, как говорил композитор: «Музыка не рождается, композиторы ее создают, если хотите – конструируют»³, в данном случае, по-видимому, первичным оказалась *intuitio*, «спонтанное переживание» звукового материала, а конструктивно-логическое начало отступило на второй план.

Произведение было заказано композитору для «мессиановского» состава (имеется в виду «Квартет на конец времени» О. Мессиана). Жанровые

аналогии с «Квартетом на конец времени» О. Мессиана вызвали «обратный» ассоциативный ряд: написать, по словам Б.И. Тищенко, «квартет “на начало жизни”». Вот как говорил о рождении замысла композитор накануне премьеры: «Года два назад вместе с ансамблем Вячеслава Лупачёва я побывал на фестивале в приграничном финском городе Костомукше. И здесь я играл свою Седьмую фортепианную сонату. Вместе с нами приехал директор Кухиоского фестиваля Сеппо Кимонен, который, высказав мне слова одобрения, предложил написать камерное сочинение для “мессиановского” состава: кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано. Он имел в виду знаменитое произведение французского композитора “Квартет на конец света”, я, согласившись, тут же решил, что сочиню квартет “на начало жизни”» (цит. по: (Бялик М., 1991, с. 2)).

Любопытен и выбор жанра – концерта, что обусловлено доминирующей ролью именно кларнета. В творческом багаже Тищенко к тому времени уже было семь инструментальных концертов – по два для фортепиано с оркестром (1962, 1972)⁴, скрипки с оркестром (1958 / 1964, 1981), виолончели с оркестром (1969, 1969 / 1978) и один для арфы с оркестром (1977)⁵. Но то были масштабные, подлинно симфонические произведения и по звучанию, и по концепции, и по протяженности. Возникший более 15 лет спустя двойной концерт – для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (2006) также продолжал эту линию в трактовке жанра. Здесь же особенности исполнительского состава сти-

мулировали совместить интимность, доверительность высказывания с quasi иллюзией оркестровой красочности и мощи.

То, что образно-содержательный строй произведения оказался связанным с определенной порой детства композитора было обусловлено тем, что место первого разговора о будущем «квартете» оказалось недалеко от финской границы. Как вспоминал впоследствии автор, «и мысль моя унеслась к собственному детству, к первым послевоенным годам, которые я провел как раз на бывшей финской территории за Териоками, в местечке Местякюля, связанным, по преданию, с Леонидом Андреевым. Я вспомнил об огромных соснах, о величавой, но доброй, тогда еще ухоженной природе, о славных и умных людях, но также и о жутких следах войны, Финской и Великой Отечественной... Не только о снарядах и касках, но также и о солдатских трупах, которые мы находили в лесу, о моих детских страхах, возникавших по вине людей не умных и не добрых. Светлое и сумеречное, их переплетение и противопоставление возникали в сознании, облекаясь в звуки. Поскольку в рождавшемся сочинении кларнетовая партия оказалась более ответственной, развитой по сравнению с партиями других инструментов, я назвал его концертом» (Бялик М., 1991, с. 2). Добавим, что партия кларнета не только виртуозна, «более ответственна, развита», но в ее драматургическом движении постоянно присутствует импульс к противопоставлению, соревнованию с остальным инструментальным составом. К тому же именно

кларнету поручен наиболее значимый тематизм.

В цикле три части, что, на первый взгляд апеллирует к классическим традициям, однако в противовес этим традициям части идут в быстром темпе. Средняя часть вместо спокойствия и рефлексии концентрирует наивысший энергетический накал, а в финале наоборот наступает умиротворение:

I. *Allegro con moto.*

II. *Allegro molto.*

III. *Allegro non troppo.*

Уже с первых тактов демонстрируется приоритетность духового инструмента: Концерт начинается протяженным вступлением-запевом солирующего кларнета. По своей композиционной роли оно как бы выходит за рамки композиционного пространства, характерного для вступительного раздела. Значимо оно и по интонационной выразительности. В развертывании мелоса важную роль приобретает речевая семантика. Монологическое высказывание кларнета подобно голосу автора, настроенного на воспоминание и длительное повествование (произведение звучит 35 минут).

В соответствии с романтической поэтикой выстраивается драматургия произведения по принципу антитезы: противопоставления и столкновения доброго, целомудренного и чистого (образов детских грез, величественной природы) и всепоглощающей агрессии («жутких следах войны»). Подобная антитеза наблюдается как при соотношении крайних частей цикла со средней – квинтэссенцией зла, так и внутри самых «светлых» частей. В коде финала негативное отступает,

и появляется характерное для данного драматургического принципа подчинение одного образа другим: торжествуют добро и радость.

Неоромантические черты проявляются и в выборе акцентных выразительных средств. Именно тематизм, то возвышенно-лирический (например, тема детства у кларнета, открывающая произведение), то рельефно-характеристический (угловато-императивная тема «фуги зла» из II части), предопределяет выразительные особенности цикла. Для тематизма Концерта характерны типично романтическая эмоциональная открытость, благодаря чему произведение воспринимается «как живая общительная речь, от сердца к сердцу» (Асафьев Б., 1986), широта мелодического дыхания, структурная разомкнутость.

Индивидуализированно заостренная тематическая характерность, подкрепляемая персонификацией тембров, способствует утверждению логики их *персонажного поведения* в рамках уникального лирико-драматического спектакля с участием четырех *действующих лиц* – инструментов. Но такого спектакля, где показаны не перипетии реальных событий, а коллизии, происходящие в душе человеческой. Как правило, тема поручается одному инструменту (чаще кларнету) или группе.

К романтизму восходит и композиционная организация Концерта: в ее основу положен принцип свободного формообразования с «бесконечным» развитием исходной мысли. Трехчастный цикл истолковывается автором как неразрывное единство трех нетиповых форм с преобладанием

разработочного начала. Оно присуще прежде всего имитационной II части – оригинально трактованной фуге. Неординарна и композиция I части, которая приближается к «свободной индивидуализированной» экспозиционно-разработочной форме – своего рода прологу, обозначаемой В.П. Бобровским как «свободная индивидуализированная форма, основанная на принципе структурной полифункциональности» (1970, с. 128). В драматургии целого – это прелюдия, *attacca* переходящая в фугу, но прелюдия, в которой «слишком много сказано», что и позволяет ее трактовать как пролог. Свойственные Тищенко нетиповые композиционные структуры подвергаются в Концерте романтическому переосмыслению.

Генетически произведение связано с определенной ветвью романтизма XIX–XX вв. Наследие Ф. Шуберта, И. Брамса, романтические черты в творчестве Д.Д. Шостаковича – вот та питательная среда, которая взрастила «древо» Концерта. Сочинение стало одним из наиболее открытых и страстных проявлений лиризма в творчестве Тищенко.

Концерт для кларнета и фортепианного трио относится к ярко выраженным романтическим произведениям, словно подтверждая, что в нем присутствует выразительная неоромантическая грань. Он может быть сопоставим с наиболее лирической частью наследия композитора, прежде всего с камерно-вокальной миниатюрой: от поэтично-женственных «Трех песен на стихи Марины Цветаевой», ор. 48, сокровенного цикла «Дорога» на слова О.О. Дриза, ор. 57, «Завеща-

ния» на слова Н.А. Заболоцкого для сопрано, арфы и органа, ор. 96, до «Бега времени» на стихи А.А. Ахматовой. В этом ряду нельзя не отметить эмоциональную связь с задушевым финалом из Симфонии № 6 для сопрано, контральто и симфонического оркестра, ор. 105 («Канал Грибоедова, мост и ограда⁶, и белая летняя ночь Ленинграда»), со второй частью из Сонаты № 4 для фортепиано, ор. 53 и трагической Баркаролы тоже из фортепианной Сонаты № 9, ор. 114.

Сохраняя психологическую глубину высказывания, многомерность трагедийной концепции, характерную для симфонического жанра, и при этом отличаясь не присущим Б.И. Тищенко лаконизмом исполни-

тельного состава, произведение демонстрирует одну из тенденций музыки Новейшего времени, направленную на его минимальность (П. Хиндемит, Г.И. Уствольская).

Кларнетовый концерт словно напоминает, что романтическое мироощущение всегда было свойственно творческой натуре композитора, проявляясь, порой в самом неожиданном образном облике и самом непредсказуемом жанровом ключе. А если выйти за пределы творчества Б.И. Тищенко, то создание этого Концерта на рубеже 80–90-х гг. XX в. позволяет сделать вывод: существует круг тем, образов, художественно-совершенное воплощение которых возможно только средствами неоромантического метода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Премьера Концерта для кларнета и фортепианного трио Б.И. Тищенко состоялась 5 апреля 1991 г. в зале Академической капеллы им. М.И. Глинки Санкт-Петербурга. Исполнители: Ю. Милкис, И. Иофф, С. Словачевский, И. Урьяш.

² Об этом достаточно убедительно свидетельствуют работы М.Е. Тараканова, Б.А. Каца, В.А. Сырова, Г.П. Овсянкиной и др.

³ Б.И. Тищенко. «Монолог души». Док. фильм. Показан 17 января 2011 г., телеканал «Культура».

⁴ Фортепианный концерт № 2 предназначен для флейты, фортепиано и струнного оркестра.

⁵ Из них два концерта – № 2 для скрипки с оркестром и № 2 для виолончели с оркестром созданы в 2 редакции.

⁶ Адрес композитора в 1988 г., на момент окончания Симфонии № 6.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Фортепианная лирика Грига (Характерное). 4-е изд. Л.: Музыка, 1986. 88 с.
- Белинский В.Г. Сочинения А.С. Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 3. М., 1948. С. 217.
- Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1970. 280 с.
- Бялик М.Г. Ленинградская музыкальная весна – 91: Авторский вечер <Б. Тищенко>. Л., 1991. С. 2.
- Григорьева Г.В. К вопросу о романтических тенденциях в советской музыке 80-х годов // Музыкальная критика. Методы анализа и оценки: Сб. науч. трудов / ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова. Л., 1989. С. 38–53.
- Овсянкина Г.П. Не повторяя себя (премьеры Б. Тищенко 90-х годов) // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 38–41.

REFERENCES

- Asaf'ev, B.V. (1986), *Fortepiannaya lirika Griga (Kharakternoe)* [Grieg's piano lyrics (characteristic)], 4 ed., Muzyka, Leningrad, 88 p. (in Russ.)
- Belinskii, V.G. (1948), "The works of A.S. Pushkin", *Pushkin A.S. Sobranie sochinenii* [Collected works], Vol. 3, Moscow, p. 217. (in Russ.)
- Bobrovskii, V.P. (1970), *O peremennosti funktsii muzykal'noi formy. Issledovanie* [On the variability of the functions of the musical form. Study], Muzyka, Moscow, 280 p. (in Russ.)
- Byalik, M.G. (1991), *Leningradskaya muzykal'naya vesna – 91: Avtorskii vecher <B. Tishchenko>* [Leningrad Musical Spring – 91: The author's evening <B. Tishchenko>], Leningrad, p. 2. (in Russ.)
- Grigor'eva, G.V. (1989), "On the issue of romantic trends in Soviet music of the 80s", *Muzykal'naya kritika. Metody analiza i otsenki* [Music criticism. Methods of analysis and evaluation], Leningrad, pp. 38–53. (in Russ.)

Ovsyankina, G.P. (1995), "Without repeating myself (premieres of B. Tishchenko in the 90s)", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 3, pp. 38–41. (in Russ.)

Сведения об авторе

Овсянкина Галина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)

E-mail: galkax@mail.ru

Author Information

Galina P. Ovsyankina, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Professor of the Department of Music upbringing and education at the Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of music, theater and choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: galkax@mail.ru

Поступила в редакцию 15.06.2024

После доработки 07.07.2024

Принята к публикации 15.08.2024

Received 15.06.2024

Revised 07.07.2024

Accepted for publication 15.08.2024

© Волобуев, Н.Ю., 2024

УДК 781.68

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-58-69

СОНАТА-МИСТЕРИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 2 Т. СМИРНОВОЙ В ЗЕРКАЛЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ПИАНИЗМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Н.Ю. Волобуев¹

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

Аннотация. Дан анализ диалога с традицией в «Сонате-мистерии» Т. Смирновой – образце художественной стиливой игры 90-х гг. XX в. Изучение авторской трактовки жанра через выявление особенностей стиля и показ конкретных приемов композиторского письма с позиций социокультурного и музыковедческого подходов определяют цель и новизну статьи. В 1990-е гг. в отечественной культуре происходит расширение круга тем и образов, совершаются попытки навести «новые мосты» между дореволюционной культурой России и современностью, представить новые художественные концепции исторического процесса. Переживание слома эпох, ощущение катастрофичности происходящих событий становится важной темой высказываний в искусстве. Т. Смирнова выбирает в качестве участника художественного диалога И. Бунина как репрезентанта русской культуры, стремясь выразить в воображаемом «разговоре» с ним ощущение «переломной эпохи». Симптоматично для произведений академической музыки 1990-х гг. обращение к неоромантическому набору выразительных ресурсов. Поэзная драматургия, полиструктурная организация формы, программность обобщенного типа свидетельствуют о родстве композиторских приемов с принципами эпохи романтизма. Однако преобладание медитативного модуса, репетитивность, выбор выразительных средств, характерных для «музыки ритуала», рождение статичных музыкальных тем из своего рода серии говорит о диалектике романтических и современных тенденций. Языковым материалом сонаты становятся, прежде всего, приемы пианизма русского Серебряного века: «колокольное фортепиано», характерное для творчества С. Рахманинова, яркие изобразительные текстуры его этюдов-картин, краткие фактурные символы мистерияльных фортепианных опытов А. Скрябина, а также вокальное начало в трактовке фортепиано, заключающееся в отсылках к романсовым интонациям и хоровому пению, характерных для русской фортепианной культуры. Превращаясь в узнаваемые темы-символы и взаимодействуя между собой, эти составляющие своеобразного «тезауруса» русской музыки позволяют воссоздать образ русской культуры на пороге нового культурного перелома.

Ключевые слова: фортепианная соната, Татьяна Смирнова, неоромантизм, поэдность, синтез форм, русская фортепианная музыка, колокольность

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Волобуев Н.Ю. Соната-мистерия для фортепиано № 2 Т. Смирновой в зеркале традиций русского пианизма Серебряного века // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-58-69.

SONATA-MYSTERY FOR PIANO NO. 2 BY T. SMIRNOVA IN THE MIRROR OF THE TRADITIONS OF RUSSIAN PIANISM OF THE SILVER AGE

N.Yu. Volobuev¹

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

Abstract. The article analyzes the dialogue with tradition in T. Smirnova's "Mystery Sonata" – an example of artistic stylistic play of the 1990s. The study of the author's interpretation of the genre through the identification of the features of style and the demonstration of specific techniques of composer's writing from the standpoint of the socio-cultural and musicological approach determines the purpose and novelty of the article. The range of themes and images expanded in Russian culture of the 1990s. Many attempts were made to build "new bridges" between pre-revolutionary Russian art and modern culture, to present new artistic concepts of the historical process. The feeling of a «break of eras», a sense of the catastrophic nature of current events become an important theme of statements in art. T. Smirnova chooses figure of I. Bunin as a representative of Russian culture, seeking to express in an imaginary conversation with him the feeling of a "turning historical point". Neo-romantic set of expressive resources is symptomatic for the works of academic music of the 1990s. The poem dramaturgy, the polystructural organization of the form, the appeal to the program music testify to the kinship of the composer's techniques with the principles of the Romantic era. On the other hand, the prevalence of the meditative mode, the repetitiveness, the choice of expressive means of the "music of ritual", a kind of serial principle of musical composition indicates the combination of Romantic and modern tendencies. The composer uses primarily the techniques of pianism of the Russian Silver Age: the "bell piano" sound colors and the bright pictorial textures characteristic of S. Rachmaninoff's work, the brief textural symbols of Scriabin's mystery piano experiments, as well as the vocal interpretation of the piano, including references to Russian romance intonations and choral singing. These components of a "thesaurus" of Russian piano music transforming into recognizable symbolic themes and interacting with each other allows the composer to recreate the image of Russian culture on the threshold of a new cultural turning point.

Keywords: piano sonata, Tatyana Smirnova, neo-romanticism, poem dramaturgy, synthesis of forms, Russian piano music, bell ringing

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

For citation: Volobuev, N.Yu. (2024), "Sonata-Mystery for piano no. 2 by T. Smirnova in the mirror of the traditions of Russian pianism of the Silver Age", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-58-69.

90-е гг. XX в. – весьма противоречивый этап в истории отечественной музыки: осмысление наследия советского периода соседствует со стремительным освоением относительно новых для постсоветского пространства техник. Поиск новых возможностей приводит к оригинальным сочетаниям жанров и стилей как определенной знаковой системы. «Музыкальное мышление современных композиторов можно уподобить размышлениям автора литературного эссе, где сплетены многие линии, жанры, стили, где в полифонические диалоги вступают герои разных эпох и культурных традиций» (Синельникова О., 2014, с. 62).

Признаком эпохи в творческом мировосприятии становится (как и столетие назад) склонность к апокалиптическим настроениям и мистическим мотивам, пробужденным потрясениями социально-политической системы в России, совпавшими с тревожным ожиданием миллениума... Идеи «конца времени» были

восприняты в культуре как «кризис идеи прогресса» и отказ от эталонных критериев в европейском искусстве, вызвав смешение разных видов искусств, усиление рефлексивного взгляда в проблемы человеческого бытия и поиск способов их разрешения.

В инструментальной музыке российских композиторов конца прошлого столетия этот поворот вызвал всплеск лирического начала¹. Как отмечает В. Холопова, «лирическая психологичность... в течение XX века избегалась большинством композиторов в большинстве произведений – пока не стала новым как хорошо забытым старым и не вернулась ностальгически на новом витке спирали под занавес уходящего столетия» (2000, с. 207). Естественным «спутником» «словаря чувств» стал принцип камерализации и сжатия форм, не исключавших концептуальный тип мышления, проявляющийся в возрождении поэзных принципов композиции и интроспективных

приемов организации музыкальной ткани в тематизме.

Чрезвычайно актуальными в композиторском творчестве рубежа тысячелетий становятся попытки «навести мосты» с дореволюционным российским искусством, продолжить «прерванные» традиции, отразить до сих пор эмоционально и интеллектуально не проработанный исторический и культурный опыт².

В «нрав» этих тенденций попадает сочинение 1996 г. Татьяны Смирновой – фортепианная соната № 2. Цель статьи – на примере данного произведения раскрыть пути реализации творческого диалога в авторской трактовке сонатного жанра, выявив их тесную связь с традициями русской музыки.

Татьяна Георгиевна Смирнова (1940–2018) – плодовитый композитор-академик, член Союза композиторов, профессор МГК им. П.И. Чайковского, автор более 500 произведений разных жанров. Ее произведения отличает чрезвычайная ясность формообразования и убедительность драматургических решений, образцовость и показательность технических приемов, рельефность смысловых моментов. Для них характерны (по наблюдениям авторов статьи «Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой») «яркая эмоциональная сила, крупная линия развития мысли», «образная точность и звуковая конкретность музыкально-образных воплощений», «гармоничное и чуткое сочетание классических традиций и новаторского подхода» (Синельникова О., 2016, с. 136–137)³.

Фортепианная соната № 2, названная автором «сонатой-мистерией», основывается (как следует из ее подзаголовков) на романе Валентина Лаврова «Катастрофа» и посвящена И. Бунину и русской эмиграции. Этот замысел прочтен композитором как цельный образ русской культуры

времени трагического перелома, что оказало влияние на все уровни организации сочинения.

Анализ нотного текста позволяет уловить созданную композитором причудливую «систему зеркал» – особый тип многослойности музыкальной ткани произведения, текст, преломленный через тексты. Сквозь музыку сонаты просвечивают мотивы романа, в ткани романа проявляются темы и черты творчества Бунина, присоединяются рахманиновские, булгаковские и другие художественные контексты бурной эпохи сломов, вырастая в цельное «древо культуры», объясняя метазамысел опуса – мистику преобразования России. Ведущими мотивами в замысле можно назвать бунинские «тёмные аллеи» элегических воспоминаний и «окаянные дни» катастрофических лет революции.

Содержание в сонате не выражается с помощью конкретных сюжетных ходов, здесь нет театрализации и персонажности. Замысел отражается в целом как поэтически-философская концепция, для воссоздания которой используются достижения поэзного принципа организации материала листовского типа – обобщенная программность, сквозное монотематическое развитие, драматургия «скачков и превращений», синтез формообразующих принципов (см. подробнее: Воронова М., 1988, с. 13–15; Канчели М., 1969, с. 80–82)).

Художественное «пространство сна», светлых и катастрофических воспоминаний укладываются в музыку сонаты в свободную поэмную форму, что помогает отразить процесс интроспекции и авторефлексии, вглядывания в сознание. Эмоционально-образные начала в сонате-мистрии представлены двумя основными полюсами переживания: трагико-катастрофическим и сумрачно-элегическим. Они погружены в рефлексию

воспоминаний, самоанализа. По мере развертывания музыкального процесса образы находят свои отражения – «двойников», трансформируясь, приобретая более конкретную жанровую природу. Мрачные образы развиваются в агрессивно-скерцозной сфере, элегические – в светлой, поэтически-жанровой.

Драматургическое решение сонаты создает иллюзию свободного повествования, которое оказывается фатально-предзаданным, пугающе-неизбежным. Повествование прокручивается сначала в прямом, затем в обратном порядке. Так выражается «посттравматическое» состояние. Музыка рисует нисхождение в «колодец сознания» и одновременно в «колодец времени»: от неясного ощущения катастрофы, через тоску, воспоминания о конкретных событиях и действиях к образам былого счастья – и последующее возвращение к состоянию подавленности и безысходности.

Организация музыкального материала полиструктурна. Симфоническое развитие проявляется в сонате прежде всего в динамичном взаимодействии основных образных комплексов, преображении тем, действенном характере скерцозных эпизодов, постепенном проявлении интонаций секвенции *Dies Irae* («День гнева») к концу произведения. Сонатность выражается в череде противопоставлений контрастных тем и в репризности повествования. Концентрический принцип изложения способствует уравниваемости и статичности формы, а также помогает воплотить структуру постепенного углубления в воспоминания и способствует тому, что одни и те же катастрофические события прокручиваются несколько раз⁴.

Вариационный принцип способствует единству действия, превращая все происходящее в субъективную «сновидческую» игру «спящего» сознания. Практически

вся соната «выращивается» из единого интонационного источника, заявленного в ее начале. Основной строительный материал «мерцает», становясь то более размытым, то более определенным, поэтому можно говорить также о чертах рондальности при рельефном показе тематизма и проявлении монотематической логики в моментах улавливания новых смысловых нюансов.

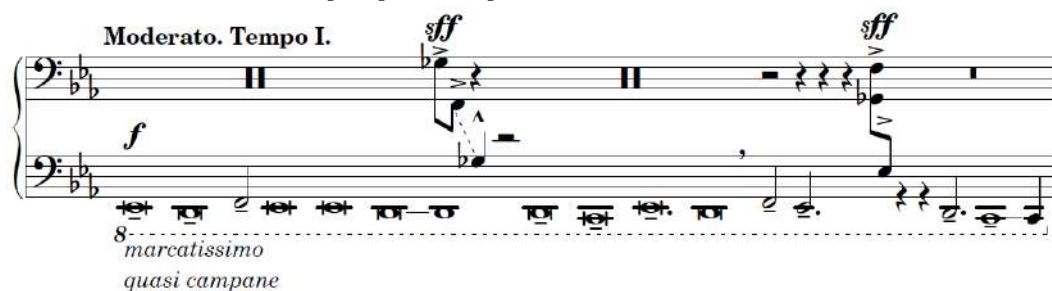
Ощутим также циклический принцип формообразования: аналитически можно выявить пятичастную композицию с монументальным медитативным вступлением (цц. 0–7) и заключением (цц. 64–70), центральным просветленным лирическим эпизодом (цц. 26–40), симметрично обрамленным двумя разделами в характере скерцо, появление которых вызывает аналогии с симфонизмом Малера и Шостаковича (таблица).

Природа тематизма в Сонате-мистории диктуется интервальным составом его монокомплекса, на основе которого создаются полярные образные музыкальные сферы. Их истоком является траурная тема вступления на аскетичной последовательности звуков *es-d-f-es-es-d* – основном «строительном материале» сонаты. Он постулирует основной тональный центр сонаты – драматический, регистрово затемненный, до минор. В монотематический комплекс композитор вкладывает знаки емкого образно-смыслового наполнения. Скрепляющий троекратный повтор звука *es* сходен с остинатной фигурой-символом рокового начала и одновременно вызывает ассоциации с ударами набата. Секундовые обороты – знаки скорби и материал для комбинаций диатонически-распевных линий. Но в начальном изложении композитор представляет тему вступления как звенящий в низком регистре гул, несущий предчувствие грядущей катастрофы (пример 1).

2 Т. Смирнова. Соната № 2. Композиционная схема

Вступление		Переход	Скерцо I		Лирический эпизод		Переход	Скерцо II		Кода
Цифры 0-3	4-7	8-12	13-21	22-25	26-36	37-40	41-49	50-56	57-63	64-70
Moderato Tempo I	Meno mosso doloroso	Piu mosso. Recitativo rubato Meno mosso dramatico Tempo II	Allegretto misterios Tempo III	Moderato Tempo I	Allegretto grazioso Tempo II	Moderato sostenuto Tempo I	Allegro marcato	Allegro misterioso	Tempo I Grandioso dramatico	Moderato Tempo primo
c-moll	c-moll	c-moll	Хрома- тическая тональ- ность	d-moll, c-moll	As-dur, B-dur, C-dur	H-dur, g-moll	d-moll, c-moll	Хромати- ческая то- нальность	c-moll	c-moll
Похорон- ный звон	Роман- совая интона- ция	«Буря»	Токката	Набат	«Тройка», атаки токатно- го мате- риала	Романсо- вая инто- нация	«Буря»	Токката	Набат, DI, «трепи ужаса»	Материал вступ- ления, реминис- ценции

Пример 1. Т. Смирнова. Соната № 2. Начальный тематический комплекс



Полифоническое насыщение фактуры имитациями и подголосками сопряжено с переинтонированием основной формулы: постепенно в гуле посредством артикуляционного маркирования выделяются «юридические» интонации плача. Вырастает скорбный хорал – закрепившийся в русской музыке символ бедствий и страданий. При фактурной смене из того же строительного материала подготавливается рождение новой лирической

темы, напоминающей старинный романс. Лamentозной интонации в ней придан распевный характер, мелодика приобретает закругленность. Имитации позволяют кратким мотивам сформировать длинную певучую линию. Ясные аккордовые вертикали представляют элегические оттенки минорных гармоний, чему способствует и иллюзорно-романтическая педаль. Органный пункт сообщает гармонии напряженную застылость (пример 2).

Пример 2. Т. Смирнова. Соната № 2. «Побочная тема»



Соотношения двух образно-тематических сфер с точки зрения драматургии можно рассматривать как двухэлементный вступительный «портал», выполняющий функции главного и побочного разделов формы сонатного типа. На втором витке развития образные сферы об-

ретают еще больший контраст, смысловую конкретность и жанровую «плоть». Сфера надвигающейся катастрофы преобразуется в ц. 13 в сухое агрессивное токкатное движение со странными «петрушечными» интервальными жестами в духе И. Стравинского (пример 3).



В материале этого эпизода можно увидеть жанровые признаки марша, сниженного и карикатурного. Попытки шага равномерными длительностями в размере 4/8 (вместо 4/4) периодически перебиваются сменами метра, «злыми» форшлагами и акцентами. Из-за сухой ударности звукоизвлечения музыка становится смысловым диссонансом по отношению к остальным фоническим звукообразам сонаты.

Активное развитие образного комплекса за счет расширения фактурного охвата, усиления динамики и интервальной напряженности приводит к кульминации – имитации набата, ярко резонирующего благодаря октавным дублировкам и использованию всего пространства клавиатуры (ц. 22). В череде равномерных ударов и отзвуков, среди остродиссонантных секундных созвучий узнаются элементы главного монотематического интонационного комплекса. Основным тональным центром остается до минор. Таким образом, в условиях инертности тонального плана и тесного интонационного родства тем особое значение в сонате приобретает фактурное развитие.

Далее ярким контрастом вводится сокровенный по смыслу центральный эпизод, в котором в идиллических потусторонне-эфемерных тонах возникает образ небесных звонов колокольчиков

(ц. 26). Он может трактоваться разнопланово, как символ гоголевской Руси-тройки, пути и бескрайних далей, праздничных соборных перезвонов. Можно выявить родство этого тематического комплекса с темой вступления сонаты: оно заключается в использовании повторяющихся переборов нешироких интервалов, замкнутых в ограниченном пространстве. Возникновению производного контраста здесь способствуют подвижный темп, звонкое звучание верхних регистров и окрашенность темы колокольчиков в мажорные гармонии (пример 4). Эпизод богат гармоническими красками (As-dur, B-dur, C-dur).

В процессе развертывания эпизода «тройки» в действие постепенно начинают вторгаться сухие реплики, родственные инструментальным жестам токкатно-скерцозного эпизода (ц. 31). Сначала они не выходят за пределы светлых мажорных звучаний, но со временем становятся все мрачнее и агрессивнее. Затем комплекс колокольчиков обращается в светлую лирическую медитацию в тональности H-dur: материал переносится в средний регистр, темп замедляется, усиливается певучесть звукоизвлечения (ц. 37). Посредством перестановки порядка следования тонов из звуков звона постепенно вырастают знакомые элегические романсовые интонации побочной

Пример 4. Т. Смирнова. Соната № 2. Лирический эпизод



сферы, на этом материале строится оstinатный предыкт к репризе (ц. 38–40). Лирический герой постепенно возвращается к трагической реальности.

Соната-мистерия, таким образом, имеет многосоставную композицию, наподобие «структуры матрешки» – это череда «снов во сне». Теперь начинается ряд пробуждений. Эпизоды прокручиваются в обратном порядке.

Репризное проведение токкатного эпизода дано в усиленном росте экспрессии (ц. 50–56), в результате в его финальной кульминационной фазе звукообраз набата перерождается в тему *Dies Irae* в сопровождении «трелей ужаса» и «черных» кластеров (ц. 57–63, пример 5).

Эпизод «Судного дня» сменяет кода, в которой проводятся омраченно-никнувшие варианты реминисценций всех тем, образуя арку к началу.

Анализ позволяет выявить пронизывающие сонату сквозные фактурные формулы, носящие изобразительный

и символический характер – своего рода «зигзаги молний» в картинах трагической гибели. Они преобразуются в зависимости от контекстного материала, внося угрожающий штрих в восприятие даже просветленных эпизодов. Изобразительным решением наделен и другой сквозной фактурный комплекс, отграничивающий разделы сонаты. Он ассоциируется с образами бури: волнами морской стихии и «криками чаек» (ц. 9–11, 41–49).

Слуховое восприятие музыки отчетливо выявляет стилевой прообраз Сонаты-мистерии Т. Смирновой. Практически вся музыкальная ткань Сонаты базируется на языке инструментальных (прежде всего фортепианных) произведений С. Рахманинова и шире музыкального стиля русской музыки Серебряного века. Значим в «семантическом словаре» сонаты концепт колокольности. Фортепиано в сонате трактуется как «звонный рояль». Такое ударное звукоизвлечение является нормой для XX в., но композитор смещает

The musical score is presented in five systems. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked *marcatissimo*. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system continues the pattern, marked *accelerando*. The third system is marked *ff* and features a more complex rhythmic pattern. The fourth system is marked *f* and features a complex rhythmic pattern. The fifth system is marked *ff* and features a complex rhythmic pattern, ending with a double bar line and repeat signs.

его в поэтическую область иллюзорного неоромантического, часто певучего или иногда мистического, фонизма. Архетипический для русской музыки XIX и XX в. образ колокольного звона предстает в музыке Т. Смирновой в разных ипостасях: похоронный в начале, набатно-апокалиптический в кульминации, «золотой»

благовест и хрустально-лирический, воздушно-райский перезвон в центральном эпизоде.

Различные оттенки звонности дают простор пианисту для игры красками и управления роскошным акустическим пространством с помощью педали. Это настоящая поэма «Колокола» для фор-

тепиано. Агрессивное начало в скерцо – единственный опыт вторжения реально-беспедального пианизма. Апокалиптическая семантика темы *Dies Irae* также является приношением С.В. Рахманинову, у которого она постоянно присутствует в фактуре как «*idée fixe*». Трели – наследие позднего А.Н. Скрябина. Они знаменовали ожидание и наступление мистического конца света в финалах его сонат. Еще более широкий культурный контекст придает кантабильная сторона пианизма: романсовые интонации, юродивые плачи, хоровое отпевание рожают в восприятии отсылки к М.П. Мусоргскому, П.И. Чайковскому, С.И. Танееву.

Все эти фортепианные «интонемы»⁵ в определенном смысле являются символами ритуала. Следует признать, что ритуальное начало в сонате является одним из организующих принципов. Мистериальный эффект ощутим благодаря обильному применению повторов тематических комплексов, погружающих слушателя в магическую атмосферу заклинаний. Звучанию проанализированной музыки точно соответствует сказанное в адрес А.Н. Скрябина: «Кругообразное воплощение бесконечности... может быть связано с чувством гнетущей предопределенности... однако... чаще... несет с собой... магически-суггестивный смысл... непрерывное мелодическое кружение на остинатном гармоническом фоне означает таинство, ворожбу» (Левая Т., 1991, с. 69).

Темы и приемы в Сонате Т. Смирновой картинно-статичны. Сонатные взаимоот-

ношения не выступают на первый план. Развитие тем умышленно «сковано» приемами репетитивности и гармонической инертности. Вхождение в гипнотический транс из-за повторяемости конструкций иногда рождает ощущение эфемерной иллюзорности материала. Намеренная «недоведенность» развития до логического конца, драматургия обрывов и недосказанности, ассоциативный характер визионерских образов и их превращений усиливают этот эффект. Даже вариационная организация на основе своего рода серии (это явный признак музыки XX в. в преимущественно неоромантической сонате) работает на особое, замедленное протекание музыкального процесса. Эта техника усиливает значимость каждой ноты и придает музыке в ряде моментов гипнотическую монотонность.

Таким образом, архетипические – жанровые, интонационные, фактурные формулы (узнаваемые интуитивно) становятся «знаками знаков», эфемерными темами-символами, превращая художественное высказывание в своего рода погружение в «недра» культуры, перебирание четок, шептание молитв, движимое трагической репетитивностью происходящих событий. Соната № 2 Т. Смирновой – образцово-значимое и чрезвычайно симптоматичное для рубежа тысячелетий произведение. В попытках связать воедино ступени историко-культурного процесса оно актуально и в контексте времени своего создания, и в более универсальном, общечеловеческом измерении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследователи отмечают что «лирическая проникновенность... поэтика тишины, реализованная в образах эха... это приметы отечественного неоромантизма» (Синельникова О., 2013, с. 269). Обращают на себя внимание свойственные этому стилю «автобиографичность, дневниковость... многих произведений, семантические слои которых складываются из воспоминаний, осмысле-

ния собственной жизни» (Синельникова О., 2013, с. 286).

² Подтверждением этой установки является возобновление в 1990 г. деятельности содружества композиторов и музыкальных критиков «Ассоциация современной музыки-2», одной из целей которого было «возрождение и продолжение традиции отечественного авангарда», в том числе «раннего

русского авангарда предреволюционных и после-революционных лет» (дано по: Высоцкая М., 2011, с. 404).

О диалоге с традициями русской музыки Серебряного века в творчестве петербургских композиторов пишет Г.П. Овсянкина (исследователь школы Д.Д. Шостаковича), характеризуя влияния скрябинского пианизма в фортепианном творчестве С.А. Осолкова (см.: (Овсянкина Г., 2021)).

³ Признавая значимость фигуры Т.Г. Смирновой для российской музыки советского и постсоветского этапов, отечественное музыкознание делает первые шаги к исследованию ее творческого наследия. Идет накопление фактического материала. Помимо сведений справочно-энциклопедического характера на сайтах МГК им. П.И. Чайковского и Союза московских композиторов РФ, главные черты композиторского письма освещаются в статьях О.В. Синельниковой и К.В. Анисимовой «Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой» (2016), Е.Ю. Васильченко «Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультур-

ных влияний» и «Татьяна Смирнова и “стиль эпохи”» (2017а, б). В этих публикациях формируется целостное представление о творческом облике композитора. Созданию цельного портрета композитора служат материалы сборника под редакцией И.В. Лихачевой «Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Грани творчества» (2015). Постигание особенностей трактовки жанра фортепианной сонаты композитором требует многоаспектного аналитического подхода. Предложенный композиционный и семантический анализ Сонаты № 2 для фортепиано впервые реализует эту исследовательскую задачу.

⁴ Принцип симметрии используется композиторами для выражения трагедийных концепций. Его введение Ф. Листом в симфонических поэмах «Героическая элегия», «Гамлет» и «Орфей» связано со стремлением показать «символ идеала, погибший в беде и страдании» (Канчели М., 1969, с. 87).

⁵ Интонаема – интонационный комплекс или сочетание признаков, способных выполнять смысло-различительную функцию.

ЛИТЕРАТУРА

Васильченко Е.Ю. Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультурных влияний // Вестник Института мировых цивилизаций. 2017а. № 15-1. С. 31–35.

Васильченко Е.Ю. Татьяна Смирнова и «стиль эпохи» // Музыка и время. 2017б. № 8. С. 35–41.

Воронова М.М. Проблемы синтеза искусств в симфонизме Берлиоза и Листа: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 23 с.

Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.

Канчели М.А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969. 207 с.

Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.

Овсянкина Г.П. Образ фортепиано в творчестве Сергея Осолкова // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 91–98.

Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2013. 405 с.

Синельникова О.В. Инструментальная музыка Родиона Щедрина «from afar» // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 61–69.

Синельникова О.В., Анисимова К.В. Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой // Вестник КемГУКИ. 2016. № 36. С. 134–145.

Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрина. М.: Композитор, 2000. 310 с.

REFERENCES

Kancheli, M.A. (1969), *Krupnaya odnochastnaya forma v muzyke XIX veka i na rubezhe XX veka* [A large one-part form in the music of the 19th century and at the beginning of the 20th century], Ganatleba, Tbilisi, 207 p. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (2000), *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The path through the center. Composer Rodion Shchedrin], Kompozitor, Moscow, 310 p. (in Russ.)

Levaya, T.N. (1991), *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the era], Muzyka, Moscow, 166 p. (in Russ.)

Ovsyankina, G.P. (2021), "Piano image in the work of Sergei Oskolkov", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 91–98. (in Russ.)

Sinel'nikova, O.V. (2013), *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya* [The works of Rodion Shchedrin in the artistic context of the era: constants and metamorphoses of style], D. Sc. Thesis, Moscow, 405 p. (in Russ.)

Sinel'nikova, O.V. (2014), "Rodion Shchedrin's instrumental music «from afar»", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 61–69. (in Russ.)

Sinel'nikova, O.V., Anisimova, K.V. (2016), "Stylistic dominants of Tatyana Smirnova's works", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 36. pp. 134–145. (in Russ.)

Vasil'chenko, E.Yu. (2017а), "Tatyana Smirnova's Composing Style in the Aspect of Foreign Cultural

Influences”, *Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsii* [Bulletin of the Institute of World Civilizations], no. 15-1, pp. 31–35. (in Russ.)

Vasil'chenko, E.Yu. (2017b), “Tatyana Smirnova and the «Style of the Era»” // *Muzyka i vremya* [Music and Time], no. 8. pp. 35–41. (in Russ.)

Voronova, M.M. (1988), *Problemy sinteza iskusstv v simfonizme Berlioza i Lista* [Problems of the synthesis of arts in the symphonic works of Berlioz and Liszt], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 23 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S., Grigor'eva, G.V. (2011), *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th century: from avant-garde to postmodernism], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, 440 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Волобуев Никита Юрьевич, преподаватель кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: volobujev@mail.ru

Author Information

Nikita Yu. Volobuev, Lecturer of the Department of General Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: volobujev@mail.ru

Поступила в редакцию 08.07.2024

После доработки 23.07.2024

Принята к публикации 16.08.2024

Received 08.07.2024

Revised 23.07.2024

Accepted for publication 16.08.2024

© Чурилова, Е.А., 2024

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-70-82

«ТЕЛО, СКВОЗЬ КОТОРОЕ ТЕЧЕТ МЕЧТА»: О СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ ДЖОНА АДАМСА

Е.А. Чурилова¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 121069, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена актуальной и малоизученной теме творчества современного американского композитора Джона Кулиджа Адамса (р. 1947) в жанре концерта для скрипки. Анализируются черты музыкального языка Адамса в области формы, гармонии, ритма, устанавливается ведущая роль полифонического начала в исследуемом произведении. Особенное внимание уделяется новаторским подходам Дж. Адамса в области оркестровки. На основании последовательного рассмотрения трех частей Концерта автор приходит к выводу, что в сочинении широко использованы отдельные барочные идиомы, измененные в результате взаимодействия с элементами музыкального языка конца XX в. Выявляются такие черты музыкальной ткани, как обращение к минималистским принципам, репетитивности, преломлению сквозь призму современного композиторского видения барочных жанров чаконны и токкаты. Уточняется влияние на создание Адамсом Концерта для скрипки сочинений таких композиторов, как И. Пахельбель, А. Берг, С. Барбер, Р. Вагнер, А. Копленд, и поэтического творчества Р. Хэсса. Исследуя музыкальную ткань Концерта для скрипки, автор обращается к литературному наследию композитора, подкрепляя сделанные выводы цитатами из интервью и воспоминаний Дж. Адамса.

Ключевые слова: Джон Адамс, Концерт для скрипки, минимализм, полифония, форма, гармония

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чурилова Е.А. «Тело, сквозь которое течет мечта»: о Скрипичном концерте Джона Адамса // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 70–82. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-70-82.

“BODY THROUGH WHICH THE DREAM FLOWS”: ABOUT JOHN ADAMS' VIOLIN CONCERTO

Е.А. Churilova¹

¹ Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, 121069, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to a relevant and little-studied topic in the work of the modern American composer, John Coolidge Adams (b. 1947) in the genre of the Violin Concerto. The author analyzes the features of Adams's musical language in the field of form, harmony, rhythm, and establishes the leading role of the polyphonic principle in the work under study. Particular attention is paid to J. Adams' innovative approaches to orchestration. Based on a sequential examination of the three parts of the Concerto, the author comes to the conclusion that the work widely uses individual Baroque idioms, modified as a result of interaction with elements of the musical language of the late 20th century. Such features of the musical outline are revealed as an appeal to minimalist principles, rehearsal, refraction through the prism of the modern composer's vision of the baroque genres of chaconne and toccata. The influence on Adams' creation of the Violin Concerto is clarified by the works of such composers as I. Pachelbel, A. Berg, S. Barber, R. Wagner, A. Copland, as well as the poetic work of R. Hess. Exploring the musical fabric of the Violin Concerto, the author turns to the literary heritage of the composer, supporting the conclusions drawn with quotations from interviews and memoirs of J. Adams.

Keywords: John Coolidge Adams, form-building, postminimalism, minimalism, Violin Concerto

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

For citation: Churilova, E.A. (2024), "«Body through which the dream flows»: about John Adams' Violin Concerto", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 70–82. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-70-82.

Объектом изучения стал единственный Концерт для скрипки Дж. Адамса, написанный в период с января по ноябрь 1993 г. Уникальность данного произведения заключается в оригинальности трактовки композитором жанра скрипичного концерта. Цель исследования – анализ Концерта для скрипки Дж. Адамса. Актуальность избранной темы определяется выявленным на основе анализа корпуса источников противоречия, заключенного в высокой художественной ценности скрипичного концерта Дж. Адамса и недостаточной изученности данного произведения в музыковедческой, отечественной литературе.

В исследовании использовались музыковедческий метод, метод целостного анализа (рассматриваются форма, содержание, гармонические особенности и музыкально-выразительные средства). Работа опирается на комплексный и структурный методологические подходы.

В Скрипичном концерте ярко проявилось новаторство Адамса в области оркестровки. Традиционный состав оркестра композитор дополняет инструментами экзотического звучания (синтезатор и ударные). Каждая из представленных в партитуре групп инструментов выполняет свою функцию. Так, группа струнных воплощает «вечное движение» гаммообразными «волнами»; перкуссия – ритмический фон и красочные детали; медные духовые инструменты – джазовые интонации и ритмы; деревянные духовые – хроматические пассажи.

Синтезатор в партитуре раскрывается по разному: создает характерный гармонический фон, присоединяется к другим инструментам, «встраиваясь» в их фактуру, а также проводит мелодические кон-

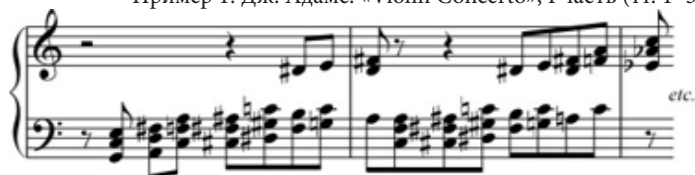
трапункты и эпизодические акустические «всплески». Детализация исполнительских приемов и звуковых эффектов синтезатора в первой и последующих частях произведения настолько индивидуализирована, что композитор предваряет партитуру сочинения комментариями и пояснениями. Семплер содержит такие тембры, как «Jamaican» («семплированный стальной барабан»), «Vectoring» («сложное полифоническое звучание с медленной атакой и затухающим ярко выраженным вибрато»), «Jazz Organ», «Gold» («мягкий звук похожий на арфу, но без острой атаки»), «Cheops» («мягкая, медленная атака и затухание») и др. Несмотря на то что синтезатор на протяжении всего сочинения постоянно «в работе», электронные звучания не всегда удается дифференцировать на слух. Тембры органично вплетаются в фактуру, не вызывая конфликта между инструментами.

Отдельный исследовательский интерес представляют используемые композитором жанровые модели. Адамс следует традиционной концертной форме «быстро медленно быстро», с той особенностью, что II и III части получили названия: II – «Чакона: Тело, сквозь которое течет сновидение»; III – «Токката». Названия частей отсылают к литературным источникам. «Тело, сквозь которое течет сновидение» («Body through which the dream flows») – это строка из одноименного стихотворения Роберта Хэсса. Подзаголовки II и III частей – «Чакона» и «Токката» – адресуют слушателя к барочным жанрам. Композитор отмечает, что «вторая и третья части Скрипичного концерта – это тропы к двум музыкальным артефактам из прошлого, чаконе и токкате» (Adams J., 2011, p. 175).

I часть скрипичного концерта предполагает довольно живой темп ($\text{♩} = 78$). Фактура делится на три пласта: «аккомпанемент» (аккордовое движение восьмыми

на протяжении почти всей части, пример 1); партия скрипки соло (пример 2); «контрапункт» (фигурации шестнадцатыми, обычно у духовых, пример 3).

Пример 1. Дж. Адамс. «Violin Concerto», I часть (тт. 1–3)



Пример 2. Дж. Адамс. «Violin Concerto», I часть (тт. 2–6)



Пример 3. Дж. Адамс «Violin Concerto», I часть (тт. 24–26)



Время от времени каждый из указанных пластов «расслаивается»: к партии скрипки присоединяются контрапункты других инструментов: кларнет (т. 12), флейта (т. 159 и 280), виолончель (т. 168), гобой (т. 229). К аккомпанементу «пристраивается» независимая басовая линия (например, в тт. 27–55). Необходимо отметить, что каждый фактурный слой следует собственному автономному процессу: во вступительном материале аккомпанемента прослеживается серия восходящих и нисходящих движений, образующих «волны», в то время как линия солирующей скрипки содержит собственный ряд мелодических «жестов» благодаря чему рождается ощущение непрерывности музыки, нивелирования цезур. Данный принцип воплощается не только на мелодическом, но и на структурном уровнях, и характерен для композиторского письма Адамса.

Музыка I части насыщена контрапунктами сразу на нескольких уровнях: от детальной полифонии до полифонии струк-

турных пластов. Например, в тт. 18–25 по мере того, как аккомпанементный слой оркестра демонстрирует нисходящее движение, скрипичная линия поднимается; тем временем контрапункт кларнета следует своей собственной независимой логике движения. Несмотря на регулярный метр 4/4 и последовательную пульсацию, здесь нет единого чувства размера: поскольку каждый слой развивается и «дышит» в собственном темпе, в результате не слышно четкой структурной «сильной доли».

Гармонические краски сочетают в себе модальность и элементы додекафонной техники: композитор отказывается от законов классической гармонии, делая акцент на сонористическом эффекте звучания оркестровой ткани. «Лестницы» струнных в аккомпанементе состоят из серии мажорных квартсекстаккордов. Порядок, в котором они представлены, сначала фиксирован, но со временем «размывается» из-за группировки аккордов, октавных смещений, удвоения, появле-

ния «подпотоков». Каждая линия квартсекстаккорда, взятая отдельно, представляет собой звукоряд (гексахорд) в одной из трех транспозиций (пример 4).

Несколько подобных звукорядов Адамс взял из «Тезауруса гамм и мелодических оборотов» (1947) Николаса Слонимского (Sanchez-Behar A., 2007,

pp. 22–37). Так, в первых тактах сочинения у струнных и синтезаторов вводится гамма, представленная в сборнике Слонимского в разделе «тритоновых последовательностей» («равное деление одной октавы на две части», «интерполяция двух нот» (Слонимский Н., 2016, с. 14): C-D-F-F#-G#-H (пример 5).

Пример 4. Дж. Адамс. «Violin Concerto», I часть, тт. 1–2



Пример 5. Н. Слонимский. «Тезаурус гамм и мелодических оборотов», гамма № 10



Кроме того, в рамках этих звукорядов, партитура Адамса содержит цифровые обозначения тонов, где до – нулевой тон (0), ми – 4-й тон, соль – 7-й тон (счет ведется в полутонах). Очевидно, что параллельное движение гексахордов в оркестре идет по фиксированной вертикали.

В работе с ладами Адамс использовал электронное оборудование для различных модификаций выбранных образцов: «Я создал группу транспозиций, и поместил ее в свой компьютер, который позволил мне выбирать любую гамму или

звукоряд и размножить их в рамках определенного лада. Думаю, фактически есть два или три лада, которые я использую в этом сочинении. Я взял их из “Тезауруса гамм и мелодических оборотов” Слонимского, не помню, как там они называются. Я думаю, поначалу я создал восходящий диатонический звукоряд, который затем подвергся модальным транспозициям. И затем, конечно, все они образовали мажорный квартсекстаккорд, что очень интересно, поскольку мажорное трезвучие приятно слуху и удобно для пользования. Но когда они абсолютно

параллельны и следуют по направлениям, которые по преимуществу атональны, создается интересный эффект, где, как я понимаю, атональность доминирует» (Jemian R., 1996, pp. 98–99).

Уже в пределах первого такта эти аккорды покрывают всю хроматическую гамму. Хотя мелодия скрипки может быть трактована в мажоро-минорной тональности *до* (также слышны отголоски ми-бемоль мажора в т. 8, соль мажора в т. 13), однако никакое чувство «тональности» в традиционном смысле здесь не может быть установлено. Без фразово-структурной иерархии не может быть и каденций. В результате систему можно определить, как пантональную с элементами модальности.

Не менее примечательны метроритмические особенности I части. Континуум поддерживается постоянством основного метра на протяжении практически всей части. Такого рода метрическое единство само по себе бросает вызов общепринятым синтаксическим представлениям о «цезурах» в традиционном жанре концерта. Однако в ритмическом плане традиционный концерт для скрипки превращается в свежее и современное произведение благодаря использованию нетривиальных ритмических формул (рванных синкопированных ритмов, нестандартного ритмического деления длительностей, полиритмических сочетаний и др.). В отношении пульсации в музыке Адамс пояснил: «В процессе моего музыкального развития я с самого начала хотел усложнить то, что я считал слишком простым в отношении пульсации. Я думаю, что я всегда отличался от других композиторов минималистов и их сильного желания создать пульсацию, но в то же время опасался не оправдать ожиданий слушателя» (Jemian R., 1996, p. 94).

Независимо от упомянутых метроритмических эффектов в Скрипичном кон-

церте все же встречаются эксперименты с темпом. В тт. 56–70 прослеживается постепенное ускорение до $\text{♩} = 84$; затем происходит внезапный сдвиг к $\text{♩} = 112$ (т. 78) – метрическая модуляция.

С точки зрения формы четких структурных границ в I части Концерта для скрипки не возникает. Непрерывность музыки, отсутствие традиционных «цезур» бросают вызов типичному концертному жанру. Однако есть несколько моментов, позволяющих выделить сегменты, например, лирический контрапункт виолончели на фоне полиритмической фактуры остинато в оркестре (тт. 168–177), внезапное облегчение фактуры и гармонии в тт. 253–259 (в партии скрипок проводятся арпеджио ля-бемоль мажора и ре мажора, солист же «присоединяется» к этому движению со своими пассажами). Также можно очертить границы раздела с поступенно нисходящей басовой партией, становящейся все более весомой в то время, как другие элементы фактуры уходят на второй план. Этот «басовый» раздел предвосхищает II часть концерта – пассакалию.

II часть. Подобно I части Концерта музыкальная ткань делится на три основных пласта: солирующая скрипка, контрапункты других инструментов (эпизодически) и аккомпанемент оркестра, сплетающийся из горизонтального взаимодействия различных тембров. Порой аккомпанемент опирается на репетитивную технику, отсылая нас к минимализму (тт. 119–124).

Скрипичная партия во II части продолжает свободно и изящно вести «бесконечную» линию, заданную в I части Концерта. Подобный звуковой эффект Хенг К. Коай находит в «Вопросе без ответа» Ч. Айвза (Kheng K., 2012, p. 28).

Непрерывную мелодию скрипки можно было бы разделить на структурные единицы, если бы она координи-

ровалась с гармонией, общей фактурой и другими элементами ткани: вопрос не столько в способности дифференцироваться на уровне отдельных элементов, сколько в степени, с которой эти элементы «сцепляются» для формирования более крупной организационной иерархии, допускающей такую группировку и дифференциацию. Отсутствие четкой структурной «сетки» лежит в основе обнаруживаемой здесь непрерывности особого рода – непрерывности, которая сопротивляется попыткам найти структурные разделы на более глубоком уровне. Очевиден ритмический контраст между пластами: так, синкопированные ритмы скрипки комплементарны более статичному оркестру (пример 6).

Неоднократно во II части, как и в I, высвечиваются солирующие партии других инструментов, взаимодействующие со скрипкой например, соло валторны (пример 7).

Басовая тема чаконь заимствована из темы Канона ре мажор И. Пахельбеля.

Она отличается от первоисточника: значительно сокращена и ритмически варьирована (пример 8, 9).

Как и в классических образцах чаконь, басовая линия у Адамса не имеет четкого фиксированного ритмического рисунка: изначально проводится относительно длинными нотами, затем претерпевает ритмические изменения. Используя техники увеличения и уменьшения, полиритмические комбинации, тема *basso ostinato* варьируется от четырех до девяти тактов. Кроме того, изменяется звуковысотность темы (тт. 81–83, 166–174, 129–131).

Двумя наиболее важными ритмическими техниками, которыми постоянно пользуется Адамс, являются смещение и наложение. Адамс часто «размывает» регулярность *basso ostinato*, накладывая множество замысловатых контрапунктов. Возможно, это отражает концепцию сновидения, фигурирующего в программных заметках и заголовке сочинения: солирующая скрипка («сновидение») «пронизывает» оркестр («тело»),

Пример 6. Дж. Адамс. «Violin Concerto»,
II часть, тт. 11–20

Пример 7. Дж. Адамс. «Violin Concerto», II часть, тт. 51–59

51

1 solo

Hn. in F *mf*

2 *mf*

Perc. 1

Synth. 1

14 "Vox" *mp*

Synth. 2 *mp* flautando *p* 15 "Harp" *p*

Solo Vln. *p*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vcl. *pp*

Cbs. *pp* div. I. pizz. II. arco

Пример 8. И. Пахельбель. Тема Канона in D

Synth. 1 *mp*

Пример 9. Дж. Адамс. «Violin Concerto», II часть, тема Чаконьы

Synth. 1 *mp*

который опирается на ровную пульсацию («сердцебиение»).

Примечательно, что у Адамса тема тонально замкнута и возвращается к устью *re*; тема Пахельбеля оканчивается доминантой и может воспроизводиться бесконечно. Адамс в одном из интервью сказал по этому поводу: «Я в принципе не люблю вариационную форму именно по этой причине. Я действительно люблю Гольдберг-вариации, но даже в них этот стоп-старт доставляет мне проблемы. И в вариациях Диабелли тоже. Я люблю глубину воображения и дикие крайности, до которых Бетховен доводит исходный материал, но соединение тридцати двух вариаций, Aneinanderreihen¹... это не мой любимый вид искусства» (Jemian R., 1996,

р. 100–101). Подобная организация формы по типу «старт-стоп» придает непрерывность музыке.

Адамс подошел к жанру чаконьы довольно свободно манипулируя музыкальными интонациями и приемами остинато. Его *basso ostinato* становится двигателем перемен. Он «живет» и видоизменяется, тем самым привнося элемент трансформации во всю музыкальную ткань чаконьы. Адамс повторяет *basso ostinato* ровно 29 раз, подвергая его многочисленным ритмическим и гармоническим изменениям в весьма конструктивистской манере. 21 проведение темы в басу начинается с *re*, тонального центра чаконьы, остальные восемь проведений являются транспозициями. Если в начале произведения слуша-

тель легко узнает *basso ostinato* Пахельбеля в исходной тональности (*ре мажор*), то по мере развития музыки заметны лишь небольшие элементы (либо мелодический контур, либо тональное содержание, либо общее движение). По сути, идея непрерывного *cantus firmus* применима к этой композиции, однако Адамс резко трансформирует его в произведении. В результате модификаций тема приобретает новую музыкально описательную грань, отображая поэтическое название чаканы.

Основываясь на проведениях темы в басу, выстраивается форма II части Концерта. В крупном плане она делится на три раздела: тт. 1–61, 62–91, 92–174. В первом и третьем разделах басовая тема сохраняет тональный устой *ре* (в конце части происходит убедительное функциональное разрешение – крайне редкое явление в музыке Адамса – в самом

низком регистре с особым колоритом контрабаса, синтезатора и бас кларнета). Средний раздел содержит звуковысотные изменения темы и большую неустойчивость: впервые появляется тритон (т. 62), звукоряд приобретает тоновую симметричность: *B-E-F#-D-D-E-B* (тт. 60–66). Тритон вводится в проведениях 10–12 и 27 (в других проведениях он трансформируется в иные интервалы с помощью энгармонических отношений).

В дальнейшем, в среднем разделе, тема сокращается, сохраняя фрагменты по два-три звука (показательно движение скачками). Подобные изменения, несомненно, относятся к современному взгляду на традиционный жанр. Кроме авторских границ разделов структура части делится более детально, исходя из тональных центров, фактуры, движения солирующей скрипки (таблица).

Дж. Адамс. «Violin Concerto», II часть, структура и особенности

Показатель	Вступление	A	Эпизод 1	B	Эпизод 2	C	«Кода»
Такты	1–33	34–84	85–91	92–132	132–147	148–165	166–174
Проведение темы <i>basso ostinato</i>	1–5	6–16	–	17–25	–	26–28	29
Тональный центр	D	D/B/D	~B	D → C#	~A	D	D Т-педаль
Особенности	«Vectoring» синтезатора	Появление тритона (т. 62)	Нет <i>basso ostinato</i>	Минималистская техника	Нет <i>basso ostinato</i>	Полиритм	«Vectoring» синтезатора
	Статика, покой	Мрачный характер	Соло скрипки (двойные ноты)	Устойчивость	«Малеровский» неоромантический стиль	Импровизационный стиль	«Спуск» в низкий регистр

Basso ostinato в *ре* открывает и завершает чакону, создавая ощущение цикличности и стабильности. Вводятся и два коротких эпизода, которые прерывают бесконечные повторения остинато

(тт. 85–91 и 132–147): создается эффект пустоты и таинственности, словно время останавливается.

Вместо создания «петлевого» временного движения Адамс использовал ли-

неарное наложение параллельных слоев музыкальной ткани, формируя таким образом разные музыкальные измерения. Эти эффекты можно встретить в чаконе в тт. 60–92 и 149–174. В эти моменты несколько музыкальных слоев постепенно отходят от общего ритмического темпа (или «ощущения» темпа); происходит рассинхронизация различных временных измерений.

III часть – «Токката» – смысловой итог произведения, апофеоз демонстрации бесконечно развивающегося мелодического начала, который реализуется посредством мощной моторики а-ля «Шейкерские петли», способствующей воплощению виртуозного скрипичного соло. Непрерывное движение характерно здесь не только для партии солиста, но и для всей оркестровой ткани. Все голоса фактуры индивидуализированы, и моторно ударный характер осуществляется в них в соответствии с конструктивными и техническими особенностями. Интенсивность движения всех голосов помогает созданию плотности оркестровой фактуры и, как следствие, выразительного эффекта «perpetuum mobile».

Токката начинается с внезапного всплеска довольно агрессивной энергии. Неистовые «узоры» внезапно распадаются на красочные фрагменты, образуя множество жестов и фактур, которые, опираясь на неослабевающий ритмический и метрический поток, доводят часть до завершения.

Музыка передает широкий спектр красок: используются различные тембры синтезатора, больше ударных инструментов; а также больше гармоний, других техник таких, как пиццикато, *sul ponticello* и глиссандо, для получения звуковых эффектов, отражающих романтический дух. Как и в предыдущих частях Концерта, в III части имеет место сложная полиритмия.

Традиционно жанр токкаты не делится на разделы и обычно пишется для сольного клавишного инструмента. Он включает виртуозные элементы, призванные продемонстрировать «прикосновение» исполнителя. Однако определим возможные границы структуры:

Такты 1–31 – «рефрен»;
 32–39 – эпизод А;
 40–47 – «рефрен»;
 48–53 – эпизод А';
 54–65 – «рефрен»;
 66–79 – эпизод В;
 80–92 – «рефрен»;
 93–116 – эпизод С (А");
 117–132 – «рефрен»;
 133–165 – эпизод D;
 166–195 – эпизод А"";
 196–219 – «рефрен»;
 220–225 – эпизод А;
 225–264 – «рефрен».

Приведенная схема показывает, что форма построена по принципу рондо с рефреном и несколькими эпизодами. Каждое проведение рефрена варьируется, каждое проведение эпизода насыщается новыми элементами, что говорит о высокой степени изобретательности композитора, умении мастерски владеть красочными возможностями оркестра в сочетании с тонким чувством формы.

Особенно интересно в этой части то, что одновременно слышны разные музыкальные аллюзии. Время от времени Концерт Адамса направляет слушателя к тональным аспектам А. Берга, или «вечному движению» в духе III части Скрипичного концерта С. Барбера, эпизод «D» отсылает слушателя к интонациям Р. Вагнера.

Адамс использует различные музыкальные средства, чтобы передать эффекты поп-музыкальной культуры, «ковбойской» манеры, напоминающей «Родео» или «Билли Кид» Аарона Копленда. Хотя

в музыку включены различные стили и техники, в ней нет очевидных заметных столкновений или конфликтов. Композитор находит удовольствие в игре с джазовыми ритмическими компонентами. Пример этому можно видеть в партии скрипки соло, где появляется самостоятельная тема, звучащая несколько раз (тт. 32–37). В некоторых случаях добавляются драматические и нестандартные пульсации в басу. Это не только создает ощущение поп-музыки, но и продвигает музыку вперед.

В музыке III части Концерта можно обнаружить элементы американского кантри. Паттерн *ля-до-до#-ми* (с т. 17) проводится скрипкой несколько раз. Этот звукоряд с использованием «миноро-мажорных» красок присущ большинству кантри-композиций и характеризует гармонический стиль направления (подобный паттерн в «зацикленном» виде образует гармонический фон кантри-композиций, исполняемый, как правило, банджо).

Скрипичный концерт Джона Адамса (1993) представляется нам эстетическим сдвигом в творчестве композитора. Это сочинение с ярко выраженным мелодическим началом: «бесконечная» мелодия солирующей скрипки звучит практически непрерывно. Музыка «гиперактивна», неумолимо энергична, импульсивна, пребывает в напряжении. Концерт выделяется из творческого наследия отходом от минималистских тенденций и акустических экспериментов: на первый план выдвигается идея так называемой гипермелодичности.

Главную роль в Концерте играет соло скрипки, которое звучит на протяжении всего цикла. Солист вступает практически сразу и в процессе движения вряд ли найдет момент для отдыха. Во II части Концерта скрипка парит над оркестром, определяя вектор движения. На протяжении произведения различные инструменты вступают с голосом скрипки в диалог.

Однако в возникающих контрапунктах скрипка, «не перебивая» другой голос, все же доминирует.

Партия солиста изобретательна и разнообразна. Это проявляется в свободе выбора тонов, диапазона; в ритмическом многообразии, в использовании различных техник и т.д. Несмотря на общий мелодический контур и непрерывность развития, в ней сменяют друг друга эпизоды моторно технического, импровизационно-фантазийного, скерцозного характера. Каждый из стилистических пластов «бесконечной» мелодии реализуется композитором посредством ритмического своеобразия, богатой палитры штрихов, новых средств тембровой выразительности и акустических исполнительских приемов.

Музыка не демонстрирует сильного «концертного» контраста. В этом она сближается с установками минимализма. Однако нет и точных следов минималистских паттернов; повторяющиеся фразы и мелодические «идеи» каждый раз высвечиваются по-разному. Адамс не только формирует напряжение посредством мелодических сил, но также, используя гаммообразное восходящее и нисходящее движение в оркестре, создает эффект увеличения скорости. Это дает музыке импульс, движение вперед.

Не мотивное или тонально гармоническое развитие, а совершенно иные методы использованы для движения музыки (например, процессы, связанные с музыкальным временем, метроритмические изменения; тембровая работа; формирование посредством «ласточкиного хвоста», «бесконечная» мелодия). Эти композиционные особенности позволяют Адамсу создавать музыкальное напряжение, которое разрешается только в конце части, что само по себе является одним из своеобразных композиционных методов композитора.

Каждая часть цикла отражает свой характер. «Иногда меня озадачивает, насколько первая часть, кажется, существует в совершенно ином выразительном мире, чем две последующие», – писал Адамс (Adams J., 2011, p. 175). Композитор отмечает: «Мне кажется, что стиль третьей части отличается от первых двух по форме <...> Думаю, это просто другая часть. Я отрицаю здесь какие-либо генетические связи. В ней есть качество рондо» (Jemian R., 1996, p. 102). Действительно, ни в одной из частей нет мотивного развития, нет явной тематической связи между частями. Каждая часть, построенная на своем материале, самодостаточна и завершена. Однако в структурном отношении музыка не лишена стилистического единства.

Скрипичный концерт композитор назвал «этюдом на гипермелодию»². К этому добавляется усиление роли модальности в результате освоения фундаментального труда Н. Слонимского «Тезаурус гамм и мелодических оборотов». Среди средств гармонической красочности, использованных композитором, – чередование терцовых и нетерцовых созвучий, многозвучных аккордов, что приводит к плотному и сочному сонористическому звучанию всей музыкальной ткани.

В Скрипичном концерте Адамс продолжает опираться на формообразующий принцип «врат». Композитор прокомментировал так: «Я не думаю, что они («врата» – Е. Ч.) такие резкие или драматичные, как в более ранних пьесах, таких как, например, “Фисгармония”. Но я думаю, что Концерт – это переходное и в некотором роде очень интересное произведение. Все эти композиционные приемы, о которых я вам говорил, внесли свой вклад в создание ощущения композиционной целостности. Я совершенно уверен в плотности сочинения, потому что знаю, насколько в нем цельный и экономичный материал.

И, в некотором смысле, я думаю, что это гораздо более зрелая работа, чем мои предыдущие. Но я также вижу в этом кризис языка; я вижу, что он указывает, особенно в последней части, в направлении, которое я сейчас пытаюсь найти, – в направлении, которое, вероятно, усовершенствуется и приведет назад к более простому использованию тональности и гармонии, хотя ритмический и структурный уровни, вероятно, будут более сложные» (Jemian R., 1996, pp. 102–103).

По словам композитора, Скрипичный концерт явился «возвратом к традиционным средствам дискурса и синтаксиса» (Jemian R., 1996, p. 89). Однако так ли это на самом деле? «Бесконечная» мелодия скрипки, наложение пластов со смещением фразовых границ не позволяют однозначно делить форму произведения. Значит, и о традиционном синтаксисе не может быть и речи. Можно согласиться с композитором, который отмечал, что больше всего он этой композиционной технике научился у Р. Вагнера.

Адамс придавал большое значение концепции развития и трансформации темы в музыке. Относительно чаканы он сказал: «Что мне действительно нравится в моей обработке чаканы, несмотря на то, что она продолжает замыкаться на себе, так это то, что, как только она начинает видоизменяться, она вызывает некоторые глубоко тревожные события. Это похоже на какую-то кинетическую скульптуру или часы, которые обычно работают регулярно, предсказуемо, обнадеживающе, успокаивающе, снова и снова до такой степени, что почти усыпляет. Затем она внезапно начинает идти наперекосяк, начинает переходить в очень модальные области, начинает испытывать аритмию, начинает вести себя сказочно, иррационально. Она становится часами Сальвадора Дали. То, что происходит над линией чаканы, со всеми этими фигурами, чей ритм либо увеличивается, либо умень-

шается, вызывает постоянное ощущение наложения и для меня интересный диссонанс с таким часовым остинато» (Jemian R., 1996, p. 101). Таким образом, музыкальный материал в сочинении Адамса фактически минует стадию экспозиции. Темы начинают трансформироваться и видоизменяться уже вначале.

Подводя итог отметим, что в подходе Адамса к ритму и размеру усматривает-

ся применение нескольких принципов. Наложение линейных пластов означает, что регулярная пульсация здесь не дает ощущения «гиперметра» – есть постоянная и относительно стабильная ритмическая активность, но, помимо этого, она сопротивляется четкой структурной артикуляции, что является одной из ярчайших черт творчества Дж. Адамса в целом.

Благодарность. Выражаем благодарность доктору искусствоведения, профессору Татьяне Владимировне Цареградской за наставничество и поддержку.

Acknowledgment. We express our gratitude to the Doctor of Art Criticism, Professor Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya for mentoring and support.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пер. с нем. «нанизывание».

² Adams J. Violin Concerto. URL: <https://www.earbox.com/john-adams-violin-concerto-leila-josefowicz-david-robertson-st-louis-symphony-orchestra/> (дата обращения: 15.04.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Слонимский Н.Л. Тезаурус гамм и мелодических оборотов: Справочник для композиторов и исполнителей. СПб.: Композитор, 2016. Т. 1. 160 с.

Adams J. Hallelujah junction: Composing an American life. Faber & Faber, 2011. 368 p.

Jemian R., De Zeeuw A.M. An interview with John Adams // *Perspectives of new music*, 1996. Vol. 34. № 2. Pp. 88–104.

Kheng K.K. Baroque minimalism in John Adams's violin concerto // *Tempo*, Vol. 66. № 260. Cambridge University Press, 2012. Pp. 23–33.

Sanchez-Behar A. Counterpoint and polyphony in recent instrumental works of John Adams: PhD diss. Florida State University, 2007. 160 p.

REFERENCES

Adams, J. (2011), *Hallelujah junction: Composing an American life*, Faber & Faber, 368 p. (in Eng.)

Jemian, R., De Zeeuw, A.M. (1996), "An Interview with John Adams", *Perspectives of new music*, Vol. 34, no. 2, pp. 88–104. (in Eng.)

Kheng, K.K. (2012), "Baroque minimalism in John Adams's violin concerto", *Tempo*, Vol. 66, no. 260, Cambridge University Press, pp. 23–33. (in Eng.)

Sanchez-Behar, A. (2007), *Counterpoint and polyphony in recent instrumental works of John Adams: PhD diss.*, Florida State University, 160 p. (in Eng.)

Slonimskii, N.L. (2016), *Tezaurus gamm imelodicheskikh oborotov: Spravochnik dlya kompozitorov i ispolnitelei* [Thesaurus of scales and melodic turns: A reference book for composers and performers], Vol. 1, Kompozitor, Saint Petersburg, 160 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чурилова Елена Александровна, аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва) ORCID: 0009-0002-9971-3176

E-mail: elle.churilova@gmail.com

Author Information

Elena A. Churilova, postgraduate of the Department of Analytical Musicology at the Gnessin Russian Academy of Music (Moscow) ORCID: 0009-0002-9971-3176

E-mail: elle.churilova@gmail.com

Поступила в редакцию 18.05.2024

После доработки 16.07.2024

Принята к публикации 16.08.2024

Received 18.05.2024

Revised 16.07.2024

Accepted for publication 16.08.2024

РОССИЙСКИЙ МЮЗИКЛ В КАТЕГОРИЯХ АРХЕОМОДЕРНА

Ю.В. Антипова¹

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

Аннотация. Статья посвящена отечественному мюзиклу, специфика которого стала проявлять себя уже в первых опытах приобщения к западным традициям в конце 1990-х гг. Процессы, в нем протекающие, и сам характер российского мюзикла объяснимы с позиций археомодерна – парадигмы, принципиальной, по мнению русского философа А. Дугина, для понимания российского общества и его устройства: археомодерн предстает как встреча и сопротивление западных и российских мировоззренческих констант, неприятие навязанных извне структур модерна, столкновение «операционных систем». Автором доказывается, что российский мюзикл в категориях археомодерна сочетает множество признаков модерна (подход к жанру как части индустрии культуры, шоу-бизнеса и его технологий, апелляция к актуальным трендам времени, подача материала в соответствии с особенностями «клипового мышления», тесная связь с традициями легкожанровых форм) и архаики (серьезное отношение к литературным первоисточникам, обращение к неразвлекательным сюжетам, существование в лоне государственных театров, озабоченность социальной, просветительской, воспитательной, художественной значимостью, сниженная роль внешних технологических эффектов, обращение к разнообразному «словарю» классической музыки, многоэлементному стилизовому синтезу). И если первый образец отечественного мюзикла («Норд Ост», 2001) демонстрировал очевидную способность к вестернизации, то довольно быстро российские авторы показали особый подход к жанру: сопротивление менеджменту и технологиям шоу-бизнеса, опору на традиции советской оперетты, музыкальных фильмов 1970–1980-х гг., музыкально-драматических спектаклей, что существенно влияло на все составляющие этого синтетического по природе жанрового феномена.

Ключевые слова: археомодерн, Александр Дугин, мюзикл, российский мюзикл

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова Ю.В. Российский мюзикл в категориях археомодерна // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 83–92. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-83-92.

RUSSIAN MUSICAL IN THE CATEGORIES OF ARCHAEOMODERN

Yu.V. Antipova¹

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

Abstract. The article is devoted to the domestic musical, the specificity of which began to manifest itself already in the first experiences of familiarization with Western traditions in the late 1990s. The processes taking place in it, and the very character of the Russian musical, are explainable from the standpoint of archeomodern – a paradigm that, according to the Russian philosopher A. Dugin, is fundamental for understanding Russian society and its structure: archeomodern appears as a meeting and resistance Western and Russian ideological constants, rejection of the structures of modernity imposed from outside, the clash of «operating systems». The author proves that the Russian musical in the categories of archeomodern combines many features of modernity (approach to the genre as part of the cultural industry, show business and its technologies, appeal to current trends of the time, presentation of material in accordance with the features of «clip thinking», close connection with the traditions of light genre forms) and archaism (serious attitude to literary primary sources, appeal to non-entertaining plots, existence in the bosom of state theaters, concern for social, educational, educational, artistic significance, reduced role of

external technological effects, appeal to a diverse «vocabulary» classical music, multi-element style synthesis). And if the first example of a domestic musical (“Nord Ost”, 2001) demonstrated an obvious ability for Westernization, then quite quickly Russian authors showed a special approach to the genre: resistance to management and show business technologies, reliance on the traditions of Soviet operetta, musical films of the 1970s–1980s, musical and dramatic performances, which significantly influenced all components of this genre phenomenon, synthetic in nature.

Keywords: archeomodern, Alexander Dugin, musical, Russian musical

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

For citation: Antipova, Yu.V. (2024), “Russian musical in the categories of archaeomodern”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 83– 92. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-83-92.

Обсуждение отечественного мюзикла как оригинальной формы легкомысленного театра могло бы составить отдельное исследование. Сотни сочинений, созданных за последние четыре десятилетия в России, обретение многими из них статуса классических образцов, появление плеяды композиторов, специализирующихся на создании мюзиклов (К. Брейтбург, М. Дунаевский, Р. Игнатьев, Г. Матвейчук) – все свидетельствует о том, что этот жанр является успешным участником культурной жизни страны, имеет свои специфические законы.

Очевидно, что происходящие в нем процессы многовекторны и отражают духовные, художественно-эстетические поиски времени. Ввиду своей синтетической природы, подобно опере, многоаспектности, он заслуживает рассмотрения с позиций синтеза искусств, театральной герменевтики и анализа театрального текста, стилевых процессов, жанровых особенностей и взаимодействий, исполнительских задач, стилистических черт конкретных композиторов, что отчасти проделано российскими учеными.

Актуальными представляются отдельные ракурсы, важные с точки зрения обнаружения в мюзикле культурных и художественных парадигм *постмодерна* (сближение или уже кроссовер в условиях *middle culture*)¹ – элитарного и массового, множественных культурных кодов, стилистические игры с материалом прошлых эпох), *метамодерна* (радикальная открытость, «жизнь как будто», инте-

рес к утраченным ценностям, гиперрефлексия, «романтический ответ на кризис», диффузность крайностей, культура как гигантский супермаркет), *археомодерна* (как встречи и сопротивления западных и российских традиций, «пространство свалки»), впрочем, нередко пересекающихся в своих проявлениях. Обратимся к последнему феномену и отражению его свойств в жанре мюзикла.

Концепция *археомодерна* принадлежит русскому философу А.Г. Дугину и обоснована им в таких трудах, как «Археомодерн» (2011), «Русский Логос – русский Хаос. Социология русского общества» (2015). Понятие родилось из осмысления несоответствия российской современной, условно постмодернистической, действительности канонам *постмодерна*, стало обозначением сомнения в российском *постмодерне*, который отличен, «не сходится» с западным, общемировым *постмодерном*. *Археомодернистическими* обществами, по Дугину, являются те, «в которых структуры *модерна* (философские, культурные, социальные, политические, экономические, технологические) являются навязанными извне и не вытекают напрямую из фундаментальных ценностных оснований самих этих обществ» (2015, с. 74).

Археомодерн, если коротко, – это такое состояние, где структуры (иррационального) гораздо больше, чем кери́гмы (термин Р. Бульмана, означающий рациональное содержание субъекта). Он означает ситуацию, когда естественное раз-

витие общества нарушается внезапным вторжением чужеродных элементов, искажающих его внутреннюю структуру, процессы становления, развития и естественных циклов (Дугин А., 2011, с. 60). Это конфликт противоположностей, которые не сняты в синтезе, не гармонизированы, но даже и не противопоставлены ясно друг другу (Дугин А., 2011, с. 25).

Археомодерн характеризуется неглубокой и неискренней подражательностью, пребыванием вне истории (транс-историчностью), в зоне неопределенности и «конфликта операционных систем», отсутствием взвешенного плана и лабиринтообразностью, сочетанием радикального западничества и упорного славянофильства (наиболее репрезентативен в этом смысле автохтонный русский выродок Павел Смердяков: выращенный традиционно-архаическим представителем русского общества Григорием, он полон ненависти к своим корням и устоям, русской своей природе).

В XX в. русский археомодерн окрашивается спецификой советского (внедрение марксистской кери́гмы вне рационального содержания марксизма), постсоветского (новый виток модернизации России и навязывание ей реформаторами-проходимцами западноевропейской судьбы) и – в XXI – современного периодов археомодерна (вопросительный археомодерн с перспективой его разрешения – выходом в русский логос, прорывом в русскую истину, вступлением в русскую судьбу (Дугин А., 2011, с. 80)). Социологию археомодерна Дугин определяет, обращаясь к термину П. Сорокина, как общество-свалка, где свалка – «искусственно организованное место сброса отходов более органичных культур» (Дугин А., 2011, с. 45). В подобной парадигме «социум вполне может жить одновременно в нескольких эпохах», а «различные символы, архетипы, сюжеты и мифемы навалива-

ются друг на друга без всякого порядка, и совершенно разнородные вещи соседствуют друг с другом» (Дугин А., 2011, с. 43).

Перейдем теперь, собственно, к объекту нашего внимания – российскому мюзиклу, чтобы (забегаем вперед) заявить, что он – есть продукт того самого рассогласования и несовместимости, подражательности, которая приводит к фундаментальным трансформациям сути жанра и вместе с тем задает новые возможности его развития.

Всплеск интереса к мюзиклу в России в конце XX столетия (как детищу западного легкожанрового искусства) стал свидетельством поворота к западным культурным традициям. Е. Кретьева пишет: «В 1990-е годы, когда вдруг ненадолго показалось, что страна еще раз сделала попытку пойти по общепринятому европейскому пути, не случайно поднял голову и мюзикл. Голову эту быстро опустили. Что может служить косвенным доказательством того радостного факта, что Россия вновь и вновь выбирает свой путь» (2010, с. 29).

Первым опытом полного перенесения на российскую сцену мюзикла в его бродвейской разновидности² стало «Метро» (1999); уже в 2001 г. состоялась премьера первого российского мюзикла «Норд-Ост» с музыкой А. Ивашенко и Г. Васильева, для ежедневных постановок которого предназначался отдельный театр (в традициях бродвейских мюзиклов – «театр одного спектакля», располагающийся в реконструированном Доме культуры ГПЗ-1, Москва, ул. Мельникова, 7), использовались сверхзрелищные эффекты (с посадкой на сцене самолета-бомбардировщика и взломом ледяных торо-сов). Подобные опыты демонстрировали способность отечественных театральных деятелей не только адаптировать чужие спектакли, но и создавать полностью отечественные образцы жанра.

Длительное время русскоязычные постановки зарубежных хитов (начиная с рок-оперы Э. Ллойда Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда», постановка в Москве в 1990 г.) доминировали над российскими. В своих «полюсах притяжения» к западным произведениям отчетливо выявились французский блок («Нотр-Дам де Пари», «Ромео и Джульетта», «Монте-Кристо»), американский («Чикаго», «42-я улица», «Кошки»), английский («Mamma Mia!»). Кроме того, в России появились театры, избирающие, как уже было отмечено, бродвейскую тактику длительного проката одного мюзикла (Московская оперетта). Деятельность продюсерских центров («Триумф», «Musical Trade», «Stage Entertainment») довела систему постановок и прокатов до производственных масштабов. В 2015 г. перед театром «Россия» появилась, подобно голливудской «Аллее славы» (Hollywood Walk of Fame, Лос-Анджелес), Аллея звезд мюзиклов. Мюзикл становится таким театральным жанром, который обретает все более очевидный финансовый успех, доказывая приемлемость западной модели функционирования театрального искусства вне государственного финансирования. Российские творческие вузы вводят образовательные программы для актеров мюзикла³.

Вестернизация индустрии мюзиклов сопровождалась и проявлениями отечественного «полюса», специфических для России черт: уже на рубеже 2000–2010-х гг. ситуация меняется в пользу российских образцов жанра, которые активно входят в репертуар как столичных, так и региональных театров, что влечет за собой и другие формы легализации и эмансипации жанра⁴. Так, в 2006 г. была учреждена специальная премия для русских мюзиклов «Музыкальное сердце театра»; с 2009 г. в России отмечается День мюзикла; в 2014 г. мюзикл «Кентервильское

привидение» А. Молчанова ставится на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Создаются мюзиклы, которые на постоянной основе идут по всей стране, образуя единое репертуарное поле (так, «Алые паруса» М. Дунаевского показываются в более чем 30 театрах). Более того, в России появляются композиторы, мюзиклы которых обретают международную известность (С. Дрезнин⁵ и его европейские и американские постановки), и отдельные спектакли, покоряющие восточноазиатские подмостки («Анна Каренина» Р. Игнатьева, Южная Корея, 2018) (впрочем, многое из вышеназванного можно отнести и к «западным» стратегиям).

Были и более глубинные измерения российского полюса. Они касались иного характера соотношения принципов шоу-бизнеса и некоммерческого искусства. Этот принцип в 2010 г. сформулировал С. Намин, объясняя причины недолгой популярности антрепризных мюзиклов: «их продюсеры пытаются подражать бродвейским шоу, а в России это себя не оправдывает. Мы в нашем театре культивируем стиль драматических мюзиклов: упор делается не на дорогие декорации и другие формальные внешние эффекты, а на игру актеров, вокал, режиссерский замысел. Мы ставим мюзиклы не водевильно-развлекательного типа, а стараемся вложить содержание, которое трогает зрителя» (Гриневиц О., 2010).

Подкрепим его высказывание справедливыми наблюдениями В.В. Брейтбург: «Театр в России никогда не культивировал и не поощрял стремление к развлекательности и к коммерческому успеху. Возможно, поэтому при первых попытках интегрировать мюзикл в российскую театральную среду эти начинания заканчивались неудачей. Публика (и именно театральная публика), воспитанная классическими образцами постановок

драматического российского театра с его психологизмом и склонностью к реалистическому отражению действительности, не воспринимала условный, а порой и откровенно пародийный характер мюзикла как жанра» (2018, с. 102).

Иными словами, театральное искусство в России, десятилетиями содержащееся за счет государства, с одной стороны, сформировало целую систему норм (этических, эстетических, художественных) некоммерческого подхода к театральному делу, с другой – во многих случаях и остается на тех же позициях. Поэтому значительная часть мюзиклов по-прежнему ставится в музыкальных и драматических театрах, которые имеют мощную (до 98 процентов!) государственную поддержку, и это обстоятельство позволяет российскому мюзиклу совершать эксперименты, браться за пьесы не развлекательного формата, быть нерентабельными и абстрагироваться от технологий шоу-бизнеса. В таких случаях мюзикл, наряду с драматическими спектаклями, опереттами, становится частью общего репертуара, занимая определенную нишу и удовлетворяя вкусы отдельной части театральной аудитории.

Изложенное убедительно демонстрирует выбор литературной первоосновы отечественных спектаклей. В качестве первоосновы выступают классические произведения отечественной и зарубежной литературы («Доктор Живаго», «Мертвые души» А. Журбина, «Мастер и Маргарита» А. Градского и одноименный мюзикл В. Овсянникова, «Мертвые души» А. Пантыкина, «Анна Каренина» М. Самойлова, «Капитанская дочка» А. Петрова и О. Петровой, «Преступление и наказание» Э. Артемьева; «Ромео и Джульетта» В. Калле, «Три мушкетёра» М. Дунаевского, «Маленький принц» С. Намина, «Я – Эдмон Дантес» Л. Квинт, «Джейн Эйр» К. Брейтбурга). Важное

место занимают сюжеты, обращенные к историческому прошлому страны («Екатерина Великая» С. Дрезнина; «Граф Орлов» Р. Игнатьева; «Белка и Стрелка» А. Косинского, «Каприз императрицы» М. Дунаевского, «Князь Серебряный» А. Укупника). Подчеркнем, что создание новых спектаклей сопровождается успешными прокатами мюзиклов прошлых десятилетий, составляющих классику мирового театрального искусства, каноны которого оказывают большое влияние во всех аспектах производства любого спектакля. Достаточно указать на «Шахматы» (1984, музыка бывших членов шведской группы ABBA Б. Ульвеуса и Б. Андерссона), «Кабаре» (1966, Дж. Кандера), «Призрак Оперы» (1986, Э. Ллойда Уэббера).

В выборе литературной первоосновы российский мюзикл примечателен нередким обращением к неразвлекательным, интеллектуальным, патриотическим сюжетам (связанным с духовным поиском, моральным выбором, сложными и трагическими людскими судьбами), далеким от мишурного блеска шоу-индустрии. Особое занимают мюзиклы об отечественных войнах («Война и мир. Первый бал Наташи Ростовской»⁶ В. Баскина; «А зори здесь тихие», «Два капитана» А. Кротова, «Храни меня, любимая» А. Пантыкина; гражданской войне («Гадюка» А. Колкера); мюзиклы по романам Ф. Достоевского, поэзии В. Маяковского, писем и воспоминаний Лили и Эльзы Брик («Маяковский. Городской мюзикл» А. Шошева⁷).

Появляются мюзиклы на актуальные сюжеты современности: «Полет» Е. Кармазина в Свердловской музкомедии посвящен сестрам, чемпионкам Назмутдиновым, благодаря которым на Урале появилась художественная гимнастика. В том же театре – Reality-мюзикл «www.Силиконовая дура.net» А. Пантыкина обращен к сложным пере-

живаниям подростков-старшеклассников, находящихся под прессом семейных проблем, давления школы, виртуальных коммуникаций. Школьному буллингу, конфликтам с родителями, подростковым рефлексиям посвящен спектакль «Удачи, Марк!» О. Шайдуллиной. Собранный из песен группы «ДДТ» мюзикл «Фома» режиссера Ф. Разенкова, развертывающий историю страны и ее людей, обретает свойственные перформативным практикам эмоциональное соучастие и интеракцию актеров со зрителем. В таких творческих поисках, нешаблонизированных подходах российский мюзикл демонстрирует свойства классико-академического искусства.

С точки зрения проявлений парадигмы археомодерна мюзикл имеет многие **архаические** свойства отечественного театрального искусства, связанного – говорим, прибегая к эстетическим и искусствоведческим шаблонам прошлого – с гуманистической содержательностью, демократизмом языка и высокохудожественными способами воплощения (о чем речь уже шла выше).

В поисках «национального характера» российский мюзикл пытается искать опору, например, в традициях *отечественной оперетты*. От нее – идеологическая выверенность, закамуфлированная легкой подачей воспитательная функция, большая выраженность комедийности, решение многих номеров в жанрах советской эстрады, оформившихся ко второй половине 1930-х гг. – периоду, как его определил М. Фрумкин, «песенного изобилия» (массовая песня с ее проявлениями галопа, марша и польки, в любой момент «мутирующих» друг в друга, вальса, цирковой музыки, песен, вроде «Славное море – священный Байкал» с их каторжанскими мотивами).

Другой опорой становятся *советские музыкальные фильмы 1970–1980-х гг.* («Со-ломенная шляпка», «Обыкновенное чудо»,

«Формула любви» с музыкой Г. Гладкова; «31 июня» Л. Квинихидзе с музыкой А. Зацепина, «Три мушкетера», «Мэри Поппинс, до свидания» М. Дунаевского). Многие решения и «жесты» этих фильмов сквозят в пластике тела, мимике и композиционных идеях, выражаются в значимости разговорных сцен и самом музыкальном языке: здесь больше синкопирования и гармонической красочности, стилистики советских вокально-инструментальных ансамблей с их симбиозом облегченных направлений рок-музыки, джаз-рока, диско, а также водевильной музыки – песенок-куплетов и танцев). Влияние музыкальных фильмов сказывается в исполнительском составе – колористичное звучание симфонического оркестра здесь словно бы компенсирует зачастую переходящие на речь пение актеров драматического театра и кино, но не профессиональных вокалистов.

Не менее важными оказываются традиции *музыкально-драматического спектакля*, в которых музыкальная составляющая не является двигателем действия, а становится «расширенной» эмоциональной реакцией, напротив, его останавливая. Подобный тип межжанрового балансирования можно встретить в постановках российских драматических театров: «Доктор Живаго» А. Журбина пермского «Театра-театра» (режиссер Б. Мильграм); «Меня удочерила Горилла» режиссера и композитора А. Морозовой, «Нервные клетки не восстанавливаются» Р. Сарнацкого в «Первом театре» Новосибирска (драматург П. Коротыч, режиссер А. Морозова); «Вечера на хуторе близ Диканьки» в Тюменском драматическом театре (композитор Е. Кармазин, режиссер А. Фекета).

Мы имеем дело с феноменом, который парадигмально расходится с тем, что изначально, приобщаясь к западу, мы собирались воспринять как желанный западный продукт. Для наглядности укажем на признаки и принципы *модерна* и *архаики* отечественного:

<i>Модернистическое</i>	<i>Архаическое</i>
Подход к жанру мюзикла как части индустрии культуры, шоу-бизнеса и его технологий: синестезийное интерактивное воздействие; внешние эффекты, нацеленные на эйфорию коллективных переживаний («настроение толпы»); управление ожиданиями публики (реклама, вирусный маркетинг); создание фанатских сообществ; привлечение публичных и скандальных «звезд»	Понимание мюзикла как перспективной формы современного музыкально-театрального искусства, соблюдающего многие законы академического искусства и музыки, в частности: опусоцентризм, значимая роль композитора; высокий содержательный уровень, серьезные идейно-художественные достоинства и многообразие подходов отражения действительности – от комического до трагического, от развлекательного до концептуального
Коммерчески ориентированный продукт, находящийся на полной самоокупаемости	Возможность существования в некоммерческих (государственных) театрах
Специфическая форма производства, продвижения и проката мюзикла как продукта шоу-индустрии, в которой главным лицом является продюсер, а жизненный цикл спектакля строится согласно стратегиям шоу-бизнеса, специфике проектного менеджмента и его составляющих (пре- и пост-продакшн, PR, ежедневный прокат, создание аудио- и видеозаписей, мерчендайзинга)	Озабоченность социальной, просветительской, воспитательной, художественной значимостью спектакля; невнимание к менеджменту, отсутствие или слабый маркетинг
Облегченные переделки классических произведений и уже апробированных сюжетов, гарантирующих интерес со стороны публики (отдельных ее сегментов)	Обращение к новым первоисточникам, экспериментальные формы либретто, основанные на документах, письмах, поэзии
Обращение к архетипам, сюжетам, топике массового сознания: истории «успеха» (Золушек) и «плохих парней», оппозиции добро / зло, злодей / жертва, герой / подлец, любовь / коварство, наши / враги; набор мыслеобразов: Дикий Запад, Париж 1920-х гг., японские самураи, викинги Севера, человек бескрайней природы (Йенсен Р., 2004, с. 86–87)	Уход от шаблонов (вплоть до приема альтернативного (открытого) финала, исход которого может выбрать слушатель), сложная трактовка образов через поэтапное представление отдельных его граней
Апелляция к актуальным трендам времени, ракурсам, идеологическим, социальным запросам	Обращение к вневременным (вечным) ценностям, темам личного поиска творца, неординарной личности
Подача материала в соответствии с особенностями «клипового мышления» и его фрагментарным восприятием информации в виде коротких, ярких и контрастных номеров, каждый из которых представляет заверченный, однозначный по «аффекту» эпизод пунктирно развертывающегося целого; интерес к «малым» формам	Попытка организации драматургии более линейного типа, с применением лейтмотивной системы, реминисценций, арок, принципов сонатно-симфонического развития; выход за рамки монообразного решения отдельных номеров в сторону более широкого образного диапазона; смысловой контрапункт эпико-повествовательного, психологического, религиозно-этического, символического пластов
«Клиповость» восприятия обеспечивается быстрой сменой сценических локаций (с использованием возможностей поворотного круга сцены, подъемного оборудования, медиатехнологий – видеоарта, инсталляций)	Уменьшение роли внешних, технологических эффектов; большая статичность сцен в условиях развернутых монологов и ансамблевых сцен

Необязательность статуса профессионального композитора у автора музыки	Привлечение к созданию мюзикла композиторов, имеющих классическое (консерваторское) музыкальное образование
Жанровое и стилистическое разнообразие номеров, построение целого по принципу коллажа из множества «реплик», в том числе академической музыки (условные средневековые, барокко, классицизм, романтизм), джаза, поп- и рок-музыки, фольклора	Большая значимость номеров, в которых применяется комплекс выразительных средств и приемов развития классико-академического искусства; включение развернутых номеров сквозного строения; подчинение целого принципам музыкальной драматургии
Тесная связь с традициями легкожанровых форм западного и российского музыкального театра (варьете, бурлеск, водевиль, музыкальная комедия и др.); большая (порой доминирующая) роль танцевальной составляющей, идущей от жанра американского ревю	Сложный генезис жанра, вобравшего токи традиций русского драматического театра, музыкально-драматических спектаклей, музыкальных фильмов, киномузыки, музыкального театра (оперы, оперетты); проявление признаков «высоких» жанров (оперы, симфонии), снижение роли дансинговых сцен
Ощутимое присутствие жанров «третьего пласта», бытовой музыки, эстрады (садовая музыка, танго, диско, шансон, романс, рэп)	Включение номеров, написанных в традициях «высоких» жанров (ария, оперный ансамбль, баллада, монолог, придворная музыка)
Использование типизированных приемов и средств («вторичное тиражирование», калькирование, рекомбинирование апробированных элементов из «словаря» мюзикла и рок-оперы)	Обращение к более разнообразному «словарю» классической музыки, многоэлементному стилизованному синтезу, приемам аллюзий, цитат, стилизации, методам «работы по модели» (например, в воплощении сфер героического, фантастического, «высшего света»)
Исполнительские ресурсы неакадемических жанров: эстрадный и джазовый вокал (строго говоря, особый тип вокала, объединяющий приемы фольклорного, джазового и академического пения – так называемая техника белтинга), использование микрофонов, синтезированного звучания оркестра	Привлечение «живого» оркестрового звучания, певцов, владеющих приемами академического вокала или, напротив, пение актеров драматического театра

Указанные обстоятельства превращают российский мюзикл в жанр, своеобразие которого обусловлено метамодернистским качанием между модерном и архаикой, западным и российским полюсами, между которыми он ищет свою «судьбу». Вернемся к А.Г. Дугину, его размышлениям об археомодерне, в которых, заменяя словосочетание «российское общество» на любой феномен российской культуры, мы будем видеть адекватную оценку происходящего: «В археомодерне, через археомодерн, сквозь него русское общество упорно и последовательно саботирует западноевропейскую судьбу, осмеивая или превращая в пародию и безобразие любые процессы модернизации. Не потому, что мы ее не понимаем, а пото-

му, что мы ее не принимаем. А если ее нам навязывают жестко, то “русская структура” отвечает нигилизмом – прямым или завуалированным. Археомодерн – это именно нигилизм, поскольку его двусмысленность, разрушающая стройность и цельность европейских понятий, теорий, технологий, институций, перетолковывающая любое утверждение в духе абсурдистских “коанов”, где мирно наличествуют два и более взаимоисключающих утверждений, приводит нечто к ничто, обнуляет смыслы, отменяет рассудок и порядок, ниспровергает вертикаль и дает волю тотальной горизонтали. Когда есть двойная идентичность, то нет никакой идентичности. Поэтому можно сказать, что философская основа архео-

модерна – это нигилизм...» (Дугин А., 2011, с. 81).

Дугиным же предлагаются и этапы терапии, которые следует пройти для реализации проекта русского излечения от археомодерна. В обширном перечне этих шагов, по-видимому, мы неспешно приближаемся к середине пути – «перманентные эксперименты над собой и над окружающими в целях проверки того, как действует та или иная керигматическая гипотеза на структуры, с коррекцией методики и языка», «пересмотр

исторических, особенно гуманитарных знаний в отношении России с позиции русской психотерапии (славянофилы, Достоевский, Толстой, евразийцы, Серебряный век, национал-большевизм), то есть выработка новой русской эпистемы» (Дугин А., 2011, с. 122). Справедливо предполагать, что дальнейшее развитие рассматриваемого нами жанра мюзикла будет протекать по собственной траектории, саботируя и преодолевая западную судьбу и обретая новые актуальные для российского социума форматы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним, как crossover принято определять различные формы пересечений, смешений стилевых и жанровых формаций, переходящих в новое качество традиционных составляющих искусства. Понятие «middle culture» обозначает интегральную культуру, где по определению В.Н. Сырова «стирается барьер между элитарным и массовым, где интеллектуализм классической традиции объединяется с горячими потоками "низких" жанров, позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия» (2004, с. 287–288).

² Под бродвейским мюзиклом принято понимать такой формат жанра, который отличается исключительно коммерческой ориентацией, строгим отбором постановок, каждая из которых может длительное время идти в одном из 40 театров Бродвея, выдерживая высочайшую конкуренцию. К бродвейской традиции могут относиться и не американские мюзиклы, созданные по стандартам бродвейских театров. В частности, «Метро» – польский мюзикл с музыкой Я. Стоклосы (первые постановки: 1991 – Варшава, 1992 – Нью-Йорк).

³ Обучение по специальности «Артист мюзикла» («Артист музыкального театра», «Артист эстрады») в следующих вузах России: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, ГИТИС, Казанская и Нижегородская консерватории, РАМ имени Гнесиных, Театральный институт имени Бориса Щукина, Московский государственный институт культуры, Новосибирский, Волгоградский, Екатеринбургский государственные театральные институты (Корчагина Н., 2021).

⁴ В сущности, полное замещение лицензионных зарубежных мюзиклов отечественными спектаклями произошло в России за 15 лет.

⁵ Сергей Дрезнин (р. 1955) – российский композитор, пианист. Основатель экспериментальной музыкально-театральной студии (Москва, 1983). В связи с переездом за границу (жил в Вене, Нью-Йорке, Париже) свои мюзиклы «Офелия», «Ромео и Джульетта в Сараево», «11 сентября – Свидетельство», «Маленькие трагедии», «Кабарэ Терезин», «1000 Солнц, или Др. Йокель рвется к власти», «Екатерина Великая» ставил в Европе и США (Подкладов П., 2012).

⁶ Показательно сравнение отечественного мюзикла по произведению Л. Толстого с американским мюзиклом («электропоп-оперой») «Наташа, Пьер и Великая Комета 1812 года» (музыка Д. Маллой). Действие в западной версии разворачивается в кабаре, а из всех сюжетных линий выбраны роман Наташи Ростовской (ее роль отдана чернокожей актрисе) с Анатолем Курагиным и метания Пьера Безухова. В свою очередь в российском варианте, помимо представления многих героев Толстого (в том числе Элен Безуховой, Пети и Ильи Андреевича Ростовых, Марии и Николая Болконских, Кутузова) введены сцены Бородинского сражения, горячей Москвы, страданий пленных русских.

⁷ Кроме стихотворений поэта, либретто включает письма и воспоминания Лили и Эльзы Брик и не содержит никаких вымышленных текстов.

ЛИТЕРАТУРА

Брейтбург В.В. Особенности эстрадных мюзиклов К.А. Брейтбурга // Манускрипт. 2018. № 8. С. 101–105.

REFERENCES

Breitburg, V.V. (2018), "Features of variety musicals by K.A. Breitburg", *Manuskript* [Manuscript], no. 8, pp. 101–105. (in Russ.)

- Гриневи́ч О. Стас Намин: «Я не хожу на музыкалы в России» // Ваш досуг. 2010. 17 ноября. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/66797/> (дата обращения: 20.04.2024).
- Дугин А.Г. Археомодерн. М.: Арктогея, 2011. 142 с.
- Дугин А.Г. Русский Логос – русский Хаос. Социология русского общества. М.: Академический проект, 2015. 583 с.
- Йенсен Р. Общество мечты. Как грядущий сдвиг от информации к воображению преобразит ваш бизнес. СПб., 2004. 179 с.
- Корчагина Н.В., Полякова А.А. Содержание и основные направления подготовки певцов к профессиональной исполнительской деятельности артиста-вокалиста мюзикла // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 3. С. 107–121.
- Кретова Е.Г. Русский мюзикл: My way... // Вопросы театра. 2010. № 1-2. С. 23–34.
- Подкладов П. Сергей Дрезнин: «Считаю своей миссией создание жанра русского мюзикла» // Иные берега. 2012. № 4. С. 58–69.
- Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Сыров В.Н. Искусство XX века: Элита и массы: Сб. ст. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004. С. 287–288.
- Grinevich, O. (2010), “Stas Namin: «I don’t go to musicals in Russia»”, *Vash dosug* [Your leisure], 17 November, Available at: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/66797/> (Accessed 20 April 2024). (in Russ.)
- Dugin, A.G. (2011), *Arkheomodern* [Arheomodern], Arktogeya, Moscow, 142 p. (in Russ.)
- Dugin, A.G. (2015), *Russkii Logos – russkii Haos. Sotsiologiya russkogo obshhestva* [Russian Logos – Russian Chaos. Sociology of Russian society], Akademicheskii proekt, Moscow, 583 p. (in Russ.)
- Jensen, R. (2004), *Obshhestvo mechty. Kak gryadushhii sdvig ot informatsii k voobrazheniyu preobrazit vash biznes* [The dream society: how the coming shift from information to imagination will transform your business], Saint Petersburg, 179 p. (in Russ.)
- Korchagina, N.V., Polyakova, A.A. (2021), “Contents and main directions of training singers for professional performing activities as a musical artist-vocalist”, *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education], Vol. 9, no. 3, pp. 107–121. (in Russ.)
- Kretova, E.G. (2010), “Russian musical: my way...”, *Voprosy teatra* [Problems of the theatre], no. 1-2, pp. 23–34. (in Russ.)
- Podkladov, P. (2012), “Sergej Dreznin: «I consider it my mission to create the Russian musical genre»”, *Inye berega* [Other shores], no. 4, pp. 58–69. (in Russ.)
- Syrov, V.N. (2004), “A hit and a masterpiece (on the issue of the annihilation of concepts)”, *Syrov V.N. Iskustvo XX veka: Elita i massy* [Syrov V.N. Art of the 20th century: elite and masses], Izdatel'stvo Nizhegorodskoi konservatorii, Nizhniy Novgorod, pp. 287–288. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Author Information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 01.07.2024
После доработки 22.07.2024
Принята к публикации 16.08.2024

Received 01.07.2024
Revised 22.07.2024
Accepted for publication 16.08.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 93–108
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 3, pp. 93–108
 ISSN 2308-1031

© Ментюков, А.П., 2024

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-93-108

ШТРИХИ К ТРЕМ ПОНЯТИЯМ ИЗ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

А.П. Ментюков¹

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

Аннотация. В статье обсуждается круг вопросов, связанный с толкованием трех музыкально-теоретических понятий – гармония, полифония, лад. Рассматриваются взаимоотношения с рядом других терминов и понятий. Потребность в этом остро испытывается не только самой музыкальной наукой, но и музыкальным образованием. Особое внимание уделяется причинам, приводящим к нежелательным погрешностям грамматического и текстологического порядка. Гармония в музыке обычно связывается с аккордовой вертикалью (Исидор Севильский, Г. Риман), хотя этой категорией охватываются все уровни звуковых отношений без исключения. Предлагается способ, подтверждающий решающую роль отношений. Полифония означает многоголосие, однако этот термин часто неправомерно используется как синоним контрапункта (Э. Курт). Это видно благодаря сложившейся в отечественной практике традиции называть учебный курс контрапункта полифонией (С. Скребков, В. Протопопов и др.). Высказывается предположение, с чем связано такое переименование. Серьезные сложности возникают с применением слова «лад» в теории музыки (М. Резвой, Б. Яворский, Ю. Тюлин, Ю. Холопов). Причина в том, что слово, используемое в качестве специализированного термина, совпадает по смыслу с понятием гармонии греческого происхождения. Для обоснования перечисленных вопросов привлекаются документальные материалы, многочисленные источники, а также выборочные сведения по музыкальной акустике. По мнению автора, проблема музыкальной терминологии нуждается в специальном исследовании.

Ключевые слова: терминология, язык, история, гармония, вертикаль, горизонталь, полифония, контрапункт, лад, мелодия, синонимичность, метафоричность

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ментюков А.П. Штрихи к трем понятиям из теории музыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 93–108. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-93-108.

TOUCHES ON THREE CONCEPTS FROM MUSIC THEORY

A.P. Mentyukov¹

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

Abstract. The article discusses a range of issues related to the interpretation of three musical theoretical concepts – harmony, polyphony, mode. The relationship with a number of other terms and concepts is considered. The need for this is acutely felt not only by music science itself, but also by music education. Particular attention is paid to the reasons leading to undesirable errors of grammatical and textual order. Harmony in music is usually associated with the chord vertical (Isidore of Seville, G. Riemann), although this category covers all levels of sound relationships without exception. The work proposes a method that confirms the decisive role of relationships. Polyphony means polyphony, however, this term is often incorrectly used as a synonym for counterpoint (E. Kurt). This can be seen thanks to the tradition that has developed in domestic practice of calling the counterpoint course polyphony (S. Skrebkov, V. Protopopov, etc.). The article makes an assumption as to what is causing this renaming. Serious difficulties arise with the use of the word “mode” in Russian music theory (M. Rezvoy, B. Yavorsky, Yu. Tyulin, Yu. Kholopov). The reason is that the word used as a specialized term coincides in meaning with the concept of harmony of Greek origin. To substantiate the above questions, documentary materials, numerous

references to sources, as well as selective information on musical acoustics are used. According to the author, the problem of musical terminology requires special research.

Keywords: terminology, language, history, harmony, vertical, horizontal, polyphony, counterpoint, mode, melody, synonymy, metaphor

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

For citation: Mentyukov, A.P. (2024), "Touches on three concepts from music theory", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 93–108. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-93-108.

Знания об окружающем мире принято сводить в емкую форму терминов и понятий. Без этого не обходится ни одна научная дисциплина, вырабатывающая со временем обширный терминологический аппарат. Теория музыки не исключение. Изучая и систематизируя те или иные закономерности, теория во все периоды истории шла вослед творческой практики, формируя собственный терминологический аппарат. Пользуясь им, мы часто не склонны задумываться над тем, что многие употребительные термины заимствованы либо из смежных отраслей знаний, либо из обыденной речи.

Например, слово «Интервал» (лат. intervallum) дословно означает «1. перерыв (в пространстве или во времени), промежуток, пауза, расстояние между чем-л. 2. в муз. соотношение двух звуков по высоте»¹. Другими словами, речь идет о фиксированной дистанции между тонами разной высоты. Число таких дистанций в музыке ограничено и каждой присвоено персональное имя по числительному признаку (прима, секунда, терция, кварта и т.д.). Налицо общедоступное слово заимствуется и принимает специфическое значение. Такое встречается сплошь и рядом. Филологи объясняют это тем, что ресурсы вербального языка не безграничны, мир вещей и явлений намного превышает объем употребительной лексики.

В отличие от терминов узкопрофильного значения, наибольшие трудности возникают с понятиями обобщающего уровня. Однажды сформированные в определенном контексте, они время от

времени уточняются и перетолковываются, обрастают новыми смысловыми оттенками, порождая, нередко, острые дискуссии. Таких понятий в гуманитарной области знаний предостаточно. М.Г. Арановский приходит к неутешительному выводу: «Музыкальная терминология несовершенна. Это очевидно» (1991, с. 10). Упрек не лишен оснований, однако, многие ученые считают, что его смело можно адресовать даже к таким точным дисциплинам, как физика и математика.

Все говорит о том, что проблема с терминологией существует во всех отраслях без исключения, и она нуждается в специальном исследовании².

В настоящей статье предпринята попытка выяснить причины скопившихся разночтений в толковании таких музыкально-теоретических понятий, как гармония, полифония и лад. Попутно рассматривается ряд других терминов. Потребность в этом испытывается научной практикой, а еще больше музыкальным образованием.

Примем с самого начала во внимание несколько важных обстоятельств. Музыкаловедческая терминология в основной своей массе иноязычного происхождения, а именно греческого, латинского, итальянского, французского, немецкого, реже английского, тем более испанского, венгерского и др. С такой численностью может поспорить, разве что, современная медицина.

Факт подтверждается не только оригинальными образцами словарей Й. Тинк-

ториса, Г. Римана, Дж. Гроува, созданными в разные исторические периоды, а также отечественными справочными изданиями с переводом специализированной иностранной лексики, в том числе Г. Балтер (М., 1976), Т. Крутняева, Н. Молокова (М., 2004), Ж.А. Лысова (СПб., 2008). Сюда же относится «Путеводитель по концертам...» (1978) Б.В. Асафьева, составленный по тому же принципу. Во всех случаях процент слов, заимствованных из русского языка, фактически равен нулю. Все термины и понятия выработаны западноевропейской теорией и в недрах культуры, именуемой мировой музыкальной классикой. Освальд Шпенглер называет эту культуру с чувством превосходства «единственной на земле» (2021).

С творчеством М.И. Глинки – «первого русского классика» (Т. Ливанова) – русская музыка стала неотъемлемой частью европейской культуры. Разносторонний опыт западноевропейской теории был воспринят и адаптирован отечественной наукой, приступившей к формированию основных образовательных дисциплин, в том числе гармонии. Опорных источников к этому времени было немало, в том числе три знаменитых трактата Ж.-Ф. Рамо³, а также созданный в 1804 г. по заказу французского Конвента труд Ш.С. Кателя «*Traite d'harmonie*», считающийся первым практическим пособием по тональной гармонии⁴. Все позже написанные учебники гармонии П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, Ю.Н. Тюлина, вплоть до «бригадного» и учебника Ю.Н. Холопова «Гармония. Теоретический курс» выполнены в русле западноевропейской традиции. С понятия «гармония» и начнем.

О сути данной категории в искусстве, в том числе музыке, существует огромная литература, ограничусь авторитетным

суждением Гуго Римана: «Гармония учит нас логически осмысленному и технически правильному связыванию аккордов» (1901). Во французском языке этому значению соответствует термин «*harmonieux*» (армонье) – гармонично, созвучно» (Шевалье Л., 1931, с. 9).

Такова общепринятая точка зрения на музыкальную гармонию, главным носителем которой считается аккордовая вертикаль. К этому, так или иначе, сводятся многочисленные определения, выведенные задолго до Г. Римана на основе изучения творческого наследия композиторов эпохи И.С. Баха, венской классики XVIII в. и музыкального романтизма XIX в.

Однако всякий раз, вчитываясь в авторские формулировки, возникает один и тот же вопрос, применимо ли это утверждение абсолютно ко всем периодам многовековой истории европейского многоголосия, является ли аккордовая вертикаль единственным неоспоримым критерием в оценке не только средневекового, но и современного периодов, когда со всей очевидностью выясняется, что гармония не исчерпывается аккордовой вертикалью, она устойчиво проявляется во всех других измерениях, по всему звуковому массиву без исключения и поэтому считается в музыке фундаментальным законом.

Полагаю, не лишне будет совершить в этой связи краткий экскурс в историю. В ней находим намного более раннее свидетельство, указывающее на прямое сходство с аксиоматическим утверждением Г. Римана. Заодно уточним некоторые другие позиции.

Исидору Севильскому приписывают любопытное определение. «Гармоническая музыка это есть согласование нескольких звуков и их одновременное звучание» (цит. по: (Шевалье Л., 1931, с. 9)). Если это сказано уже в VII в., на заре европейского многоголосия, тогда как по-

нимать приведенные слова? Во всяком случае, делать поспешный вывод, будто речь идет о полноценной аккордовой вертикали не следует.

В раннем органуме, представлявшим собой полислоное, полилинейное двухголосие, никаких комплексов не могло быть по определению, но вот синхронные сочетания возникали в единицу времени постоянно в виде интервалов, которые носили, не лишне заметить, результативный характер, т.е. были производным продуктом. Продукт оказался настолько осязательным, что средневековая теория без промедления приступила к классификации интервалов, к выработке норм и правил их применения. Сложилась даже техника сочинения по интервальным парам, сохранявшаяся на протяжении ряда столетий.

В этой ситуации субъективная реакция не только Исидора Севильского, но и всех его современников на текущие события не могла быть иной, учитывая, что совсем недавно безраздельно господствовала одноголосная культура, которая буквально на глазах перерождалась в качественно новое явление, исторически приоткрывавшее завесу в область вертикального измерения, проявлявшегося в зачаточном виде. Событие со всех точек зрения расценивалось как кардинальная смена одной парадигмы на другую, заманчивую и поспешно признанную, вопреки западноевропейскому рационализму, истинно гармоническим явлением. Подобных примеров в истории немало.

Тут уместно напомнить, что закон гармонии применительно к музыке первоначально сформулирован не в средневековый, а в античный период. Причем, он был осмыслен исключительно на основе изучения одноголосной культуры, опиравшейся в свою очередь на акустические нормы пифагорейского строя, идеально соответствовавшего данной культуре.

Это не помешало Аристоксену и Дидиму обсуждать вопрос синхронных сочетаний, которые в античной музыкальной практике, судя по всему, встречались, но не систематически и поэтому никакой стройной теории на этот счет не могло сложиться.

Все изменилось с официального признания многоголосия как художественной нормы, в которой одновременные сочетания приобретали очевидную актуальность. Отсюда и соответствующая реакция современников. При этом конструкция многоголосия продолжала оставаться не только полилинейной, но опиравшейся на акустические нормы пифагорейского строя, доставшегося по наследству. Кроме того, пифагорейский строй всегда считался и до сих пор считается мелодическим строем, потенциальные ресурсы которого то и дело проступают в современной исполнительской практике на инструментах, особенно с нефиксированной системой настройки. Сюда относятся не только струнно-смычковые и духовые инструменты, но и человеческий голос.

В условиях полилинейного многоголосия нормы пифагорейского строя «были еще вполне терпимыми, – замечает Н. Перверзев, – так как внимание концентрировалось на чистоте звучания отдельных голосов (горизонталы), а не на гармоническом благозвучии» (1966, с. 58). При анализе средневекового многоголосия очень скоро выяснилось, что существует два разных критерия и подхода в определении чистоты интервалов, образуемых синхронным и последовательным сочетанием звуков. А если так, понятнее становится, почему процесс освоения вертикальных созвучий растянулся примерно до XV в., когда в памяти воскреснут продуктивные идеи Аристоксена и Дидима о консонантных терциях, чему не суждено было реализоваться в условиях господствующего одноголосия.

Деятельное участие в этом процессе примет Джузеппе Царлино (1517–1590), подготовив теоретическую почву для решительной смены пифагорейского строя чистым строем, обеспечив тем самым то, что М. Этингер метафорически удачно назовет «культом трезвучий». В мадригалах Джованни Пьерлуиджи де Палестрины, Орlando Лассо, Карло Джезуальдо ди Веноза, Маренцио Лука трезвучная вертикаль буквально хлынет обильным потоком, поражая слух современников акустической чистотой и гармоничностью⁵. Это будет первый знаменательный шаг на пути превращения консонантной аккордовой вертикали в самостоятельно значимый компонент звуковой ткани, для чего с момента зарождения многоголосия (601 г. – Т. Ливанова) потребовалось, без малого, почти десять столетий!

Очередная смена чистого строя на равномерно-темперированный произойдет позже на рубеже XVII–XVIII вв. при деятельном участии И.С. Баха. Продолжая идеи А. Веркмейстера и И.Г. Нейхдгардта по распределению пифагоровой коммы по всем квинтам, он, в сущности, доведет эти расчеты до логического конца. Усредненный 12-звучный строй отныне ляжет в основу клавишных инструментов, обеспечив тем самым безупречное звучание аккордовой вертикали на всех ступенях без исключения. Все это необходимо учитывать, обсуждая качественное состояние вертикальной гармонии в разные исторические периоды. Метафорами тут не обойтись.

Многоголосие средневекового периода неотделимо и от понятия «контрапункт». Подробнее о нем пойдет речь позже, а пока отметим следующее. Во-первых, реальные предпосылки этого понятия с самого начала зрели в самой структуре многоголосия раннего периода, а для того, чтобы понятие окончательно вошло в теоретический обиход (1330), тоже потребуется несколько столетий.

Во-вторых, и это главное, в самой формуле контрапункта (*punctum contra punctum*) заложено по сути античное понимание гармонии как «соединение противоположного». Это подтверждается полилинейной структурой многоголосия, скомплектованного из двух, трех и более мелодических линий, не тождественных по звуковому составу и ритмической организации. И вот тут уместно вспомнить Йоханнеса Тинкториса, который свяжет крепкими узами не только понятия *melus* и *cantus*, но в «Определителе музыкальных терминов» (*Terminorum musicae diffinitorium*, 1495) выведет еще одну емкую формулу, указывающую на нерасторжимость другой пары понятий: «Мелодия – то же самое, что и *armonia*» (цит. по: (Ментюков А., 2005, с. 220).

Все говорит о том, что гармония в средневековый период уже рассматривалась с двух позиций – горизонтального и вертикального измерения. Другое дело, в ту пору горизонтальное измерение по объективным причинам являлось приоритетным, и это объясняет, почему аккордовая вертикаль продолжительное время носила результативный характер.

Все вместе взятое подсказывает внести некоторую коррекцию в ранее приводимые слова Г. Римана, невзирая на бесспорный авторитет ученого. Такая коррекция давно предложена в рабочем определении И.В. Способина, согласно которому «гармония – это координация музыкальных звуков по горизонтали и вертикали» (1969, с. 224). Осмелюсь только на одну поправку: слово «координация» желательно заменить словом «взаимодействие», точнее указывающее на деятельный характер звуковых отношений.

В этой связи предлагаю провести несложный эксперимент с интервалом терции. То, что мы называем таким именем, есть, строго говоря, *продукт отношений* двух не тождественных по высоте (час-

тоте колебаний) звуков, порождающих третье, качественно новое состояние. Дистанция, т.е. величина интервала, не изменится, если звуки воспроизвести одновременно или последовательно. То же самое происходит при восприятии интервалов и аккордовых комплексов, аналитически оцениваемых с эстетической, структурной, грамматической точек зрения и их роли в контексте. Более того «микромир» отдельно взятого музыкального тона показывает, что и он является продуктом отношений обертонов. В ходе восприятия обертоны практически не регистрируются, но в их существовании нетрудно убедиться экспериментальным путем, для чего есть ряд доступных способов. Это никак не перечеркивает, напротив, предполагает сохранность всех ранее выработанных аналитических методов и подходов в изучении музыкальной гармонии.

Досадно, почему точка зрения И.В. Способина не нашла должного отражения в самом популярном «бригадном» учебнике гармонии, соавтором которого он был. Это принесло бы неоценимую пользу исследовательской практике и музыкальному образованию, избавив наши представления от чрезмерно одностороннего взгляда на такую фундаментальную категорию. Ведь закон гармонии распространяется на все звуковые отношения без исключения. Оттого, что в линейно-тоновой последовательности нет синхронных сочетаний, это еще не повод сводить одноголосную ткань исключительно к мелодии, которой, по словам М.Г. Арановского, «явно “не повезло”... вот уже без малого три века “учение о мелодии” так и не сложилось в стройную систему... Линия вообще может быть чем угодно – не только мелодией, например, третьестепенным голосом партитуры, педалью, пассажем, фигурацией, так называемыми общими формами движения, наконец, серийей» (1991, с. 2–3).

Похоже, с понятием «мелодия» проблем больше, чем с гармонией. Кажется очевидным, что термин связан с греческим словом «melos», но не все детали выяснены, как и когда синкретическое по смыслу слово перевоплотилось в «мелодию».

В устной и письменной практике прилагательное «гармонический» часто используется «дежурным» пояснительным довеском, как то: «гармонический интервал», «гармонический мажор», «гармоническая ткань», «гармоническая логика» и т.п. Например, в случае с «гармоническим мажором» прилагательному попросту не найдено подходящей замены, хотя сделать это следовало бы во избежание чрезмерной метафоричности.

Теория музыкальной фактуры, подробно разработанная Ю.Н. Тюлиным, включает, как известно, «основные типы изложения» («склады») и «фактурные преобразования» (фигурации). Один из складов именуется «монодическим», что, в принципе, допустимо, но применительно к светской музыкальной культуре в крайне редких случаях. Наверное, по этой причине Т.С. Бершадская в «Лекциях по гармонии» предложила переименовать его в «монофонический», хотя проще было бы назвать его «одноголосным». Оставим «полифонический склад» для следующего раздела.

В рубрике «фактурные преобразования» числится «гармоническая фигурация». Исходя из того, что она основана исключительно на аккордовых звуках, было бы естественно назвать ее «аккордовой», но этого почему-то не происходит. Напротив, отечественная теория с упорством использует «дежурное» прилагательное, подчеркивая тем самым ортодоксальную преданность зарубежной теории, которая далеко не безгрешна в своих убеждениях. Ну как тут не вспомнить многочисленные высказывания

М.В. Ломоносова, А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского и других ярких представителей, отстаивавших суверенитет национальной науки и культуры...

В теории модуляции рассматриваются обычно разные способы перехода, в том числе «мелодико-гармонический». К нему охотно обращаются М.И. Глинка и М.П. Мусоргский, Ф. Шопен, Ф. Лист и Р. Вагнер, а П.И. Чайковский вообще считает способ самым привлекательным и продуктивным. Поскольку решающая нагрузка выпадает при этом на линейно-тоновые отношения, кажется целесообразным назвать способ *тонологическим*. Это особенно пригодно при анализе инструментальной музыки.

Термин «полифония» по частоте применения не уступает, а в некотором смысле превосходит термин «гармония». Объясняется это дословным переводом: «**Полифония** – от греч. – многий и... звук, голос; букв. – многоголосие»⁶. Мировая музыкальная классика буквально срослась с многоголосием. Поэтому, кажется, что обсуждать тут нечего. Однако с недавнего времени в отечественном образовании термином «полифония» принято называть учебную дисциплину, которая веками именовалась «контрапунктом». До начала XX в. включительно профессиональное обучение музыкантов базировалось на трех главных предметах – гармонии, контрапункте и сочинении. Найти ответ на вопрос, чем вызвано такое переименование, не удастся до сих пор, но есть косвенные свидетельства, заслуживающие внимания.

В статье В. Сай, опубликованной в 1989 г., читаем: «Термин *контрапункт* (в широком значении) употребляется в современном музыкознании как синоним полифонии. Такое употребление, на первый взгляд безобидное, чревато недоразумениями: Курт даже предлагает отказаться

от этого термина как не соответствующего “своей” специфике. Традиция отождествления контрапункта с полифонией восходит к XVIII веку, когда термин “контрапункт” стали употреблять как противоположность генерал басу (гармонии). Бурное развитие гармонии отодвинуло контрапунктические проблемы на второй план, и хотя последние частично решались в рамках этой дисциплины (равно, как и в рамках полифонии), в целом контрапункт остался пасынком музыкознания XIX–XX вв.» (1989, с. 167–177).

Синонимичность понятий обнаруживается намного раньше XVIII столетия. Ее корни восходят к средневековому периоду, когда музыкальная терминология формировалась в большей части заново. Все перипетии этого процесса документально и в мельчайших подробностях описаны в обстоятельном исследовании Н.А. Симаковой (2002). Из экономии не станем на этом останавливаться, обратимся к справочным изданиям, в которых, как полагается, приводится выверенное общепринятое толкование понятий.

«**Контрапункт** (нем. Kontrapunkt, от лат. punctum contra punctum, букв. – точка против точки). 1. То же, что *полифония* – определенный тип многоголосия, характеризующийся сочетанием развитых и осмысленных контрастных мелодий, а также научная и учебная дисциплина, посвященная этому типу многоголосия»⁷.

«**Полифония** (гр. Polyphonia) – муз. иначе к о н т р а п у н к т – вид многоголосия, основанный на одновременном гармоническом сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий (голосов)». Там же: «**Полифонический** – относящийся к полифонии; *многоголосный*»⁸.

К сожалению, приведенные определения сложены не совсем корректно. Сочетание вообще является отличительным признаком многоголосия, неважно, идет

ли речь о сопряжении мелодических линий, об аккордовой вертикали, гомофонном складе, хоровой или симфонической партитуре. Это, во-первых. Во-вторых, контрапункт совсем «не то же самое что полифония». Тождественность понятий сомнительна, она как раз приводит к многозначности толкования, на что справедливо указала В. Сай.

Для сравнения приведем формулировку из музыкальной энциклопедии польского издания. В переводе на русский язык читаем: «Контрапункт (лат. *contrapunctus*, от *punctum contra punctum* = нота против ноты), техника композиции, полиголосье, основанное на сочетании мелодических линий, организованных тонально, гармонически и ритмически». Там же, ниже: «*Contrapunctus* по сей день применяется ко всем развитым полифоническим формам, главным образом, к фуге»⁹.

В приведенных словах есть одно существенное дополнение, которого нет в отечественных определениях, а именно признание контрапункта *техникой композиции*. Это коренным образом меняет ситуацию в положительную сторону, так как под контрапунктом, равно как под изоритмией, подразумевается вполне определенная техника, активно обсуждавшаяся всеми без исключения, в том числе Й. Тинкторисом, выделявшим два значения: *contrapunctus simplex* и *contrapunctus diminutus*. А высшим достижением контрапунктического искусства справедливо принято считать классическую фугу, созданную И.С. Бахом. В ней воедино сливается сложно-подвижной механизм горизонтальных и вертикальных перестановок, качественно иной уровень тематического материала и тональный принцип звуковысотной организации. Это бесспорный исторический факт.

И еще. Почему, например, некоторые музыкальные формы называются поли-

фоническими, а не иначе, как следовало бы на основе изучения композиционной структуры? Если использовать дословный перевод, под рубрику «полифонические» (т.е. многоголосные) подпадает бесчисленное множество разнообразных форм и жанров, необязательно базирующихся на контрапунктической технике. Если без синонимичности не обойтись, тогда ее следовало бы расшифровать и тем самым облегчить понимание того, о чем именно идет речь. Потребность в пояснении действительно существует, вчитываясь в смысл термина «поли + фonia» (полизвучие, польск. – полиголосье), подразумевающего многосоставность.

Статья В. Сай поднимает вопрос общей теории контрапункта, что само по себе выглядит сомнительным тезисом на фоне давно существующих трудов Ф.-Ж. Фетиса, Л. Буслера и ряда других авторитетных ученых XIX в. На самом деле поводом к обсуждению терминологии послужило фундаментальное исследование Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта». Опубликовано в переводе на русский язык в 1931 г., оно явилось для отечественного музыковедения настоящим событием. Вот какими соображениями делиться З.В. Эвальд – переводчик труда: «Работа над переводом представляла ряд затруднений. Самым серьезным из них – явились вопросы терминологии. Они были проработаны мною совместно с Б.В. Асафьевым. Для многих терминов, употребляемых автором, на русском языке не существовало не только адекватных слов, но даже понятий. Зачастую их приходилось создавать заново... Часто терминология Курта представляла большие затруднения вследствие своей неточности или же несоответствия с привычными нам понятиями... Там, где мысль автора, по существу четкая и правильная, закутана в одеяние сложной и туманной фразеологии (вообще нередко присущей

германским научным книгам), я по возможности стремилась сжать и конкретизировать основной смысл» (Курт Э., 1931, с. 9–10).

Пристальное внимание вызывает не столько заглавие, сколько подзаголовки «мелодическая полифония Баха». Синонимичность сквозит и тут. При наличии в заглавии слова «линейного», указывающего на принцип развертывания, прилагательное «мелодическая» в подзаголовке кажется излишним довеском. Кроме того, термин «контрапункт» сам по себе неотделим от многоголосия, т.е. «полифонии». Напрашивается только одно объяснение: это дань сложившейся в западноевропейской теории традиции, которой Э. Курт беспрекословно придерживается, а переводчику не оставалось ничего другого, как передать все оттенки авторской стилистики.

В тексте исследования часто встречаются такие выражения, как «линейная энергетика», «паралинейность», «полярные напряжения» и т.п. Э. Курт подробно комментирует их, но больше всего занят обоснованием самой контрапунктической техники, цель которой «состоит в том, чтобы пути линий, развиваясь одновременно, могли проникать друг в друга по возможности независимо от соображений вертикального порядка». И там же: «Если мы твердо установим этот принцип как тенденцию контрапункта, то в чисто техническом отношении вертикальные явления окажутся некоторыми препятствиями к его осуществлению» (Курт Э., 1931, с. 96).

Комментарии вызывают двойственное ощущение. С одной стороны, автор излагает аргументы в доказательство автономности контрапункта, с другой – словно, не в силах преодолеть существующей зависимости контрапункта с гармонией и полифонией в значении многоголосия. В результате это приводит к паллиатив-

ным конструкциям, типа: «полифонная мелодия», «тема полифонного типа», «полифонное искусство», «полифонный стиль». Конструкции привлекают своей метафоричностью, но стоит только подменить прилагательное на дословную версию перевода, их придется читать: «многоголосная мелодия», «тема многоголосного типа», «многоголосное искусство». В отдельных случаях без пояснения просто не обойтись. Например, идет ли речь о мелодии в многоголосном контексте, или о мелодии, изложенной несколькими голосами в унисон?

Труд «Основы линейного контрапункта» Э. Курта оказал огромное влияние не только на отечественное музыковедение. Следы этого влияния видны, например, по заглавию книги «Полифоническая гармония» болгарского ученого Ас. Карастоянова (1964). В очередной раз возникает один и тот же вопрос, почему «полифоническая» и нужно ли такое прилагательное, осложняющее заглавие? Куда более взвешенное решение принимает Ю. Хоминский, называя свой труд «Історія гармонії та контрапункту» (Київ, 1975). А вот еще красноречивое свидетельство. Хорошо известные отечественные учебники по истории и теории контрапункта С.С. Скребкова, В.В. Протопопова, Т.И. Дубравской именуются не иначе, как учебники полифонии, читай – многоголосия.

В синонимичности нет, вроде бы, ничего особенного. Русский язык один из тех языков, который переполнен синонимами. Проблема в другом. Синонимичность, вросшая в сознание уже не одного поколения музыкантов, оборачивается, к сожалению, досадным недоразумением.

Вернемся к отложенному ранее «полифоническому складу». Читаем у Ю. Тюлина и Н. Привано: «Склад характеризуется самостоятельным выразительным значением всех голосов», а через пару абзацев

авторы упоминают принцип «*punctum contra punctum*» и добавляется следующее: «Полифонический склад служил основной формой изложения в полифонических стилях» (1965, с. 232–233).

Коррекция напрашивается в этом случае к фразе «самостоятельное значение голосов», равно как и к слову «полифонический», приложенного одновременно к складу и к стилям во множественном числе. Почему не воспользоваться ссылкой на контрапунктческую (каноническую, имитационную) технику, тем более, что приводимые авторами нотные примеры заимствованы из наследия И.С. Баха и об этом как раз и свидетельствуют. Трудно поверить, что такое, лежащее на поверхности решение, авторами не рассматривалось. Остается предположить глубоко скрытые причины, в том числе идеологического характера, принуждавшие ученых придерживаться гласных и негласных требований. Не будем забывать, в какой непростой период отечественной истории создавались многие фундаментальные музыковедческие труды ведущих ученых.

Вряд ли кто осмелится оспаривать художественную ценность многочисленных музыкальных произведений, написанных в технике простого или сложноподвижного контрапункта. Этой технике обучались практически все отечественные композиторы XIX–XX столетий, – от М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова до С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и Родиона Щедрина. Однако fuga для некоторых из них была труднодостижимым жанром. Факт очевидный и он заслуживает отдельного внимания.

В завершение добавлю следующее. В свое время Людвиг Буслер (1838–1901) по дидактическим соображениям обо-

значил два исторических этапа развития контрапункта как «строгий стиль» и «свободный стиль». С тех пор оба метафорических выражения возведены в категориальный уровень, что хорошо видно по монументальному двухтомному труду М.А. Симаковой, не говоря уже об учебниках С.С. Скребкова и других авторов. Названия, несомненно, привлекательные. Однако представим мысленно, разве контрапунктическое мышление мастеров нидерландской школы Й. Окегема и Я. Обрехта (XV в.), блестящих представителей итальянской школы Дж. Палестрины и О. Лассо (XVI в.) одновременно «строги и свободны» в решении творческих задач при соблюдении законов модальной гармонии, точно так же, как «строг и свободен» был в музыкальном мышлении великий И.С. Бах, создавая свои контрапунктические шедевры на основе законов тональной гармонии. Подтверждений этому множество. С почтением относясь к историческому опыту прошлых поколений, осмысливать его художественную ценность следует, конечно, с позиций тех норм, которые были приняты в то время, взвешенно корректируя лексику.

Рискну обратиться к третьему музыкально-теоретическому понятию «лад». Рискну, потому что в отечественной теории понятие считается таким же культовым, как интонация.

На фоне обильной иностранной лексики это один из очень немногих терминов, заимствованных из русского языка. Он есть в языках романской группы, на что указывает Ю. Холопов, однако зарубежное музыкознание пользуется им крайне редко, больше с оглядкой на отечественную теорию.

Слоговая конструкция «лад» является корневой основой многих родственных слов: женское имя «Лада», «ладно»,

«ладить», «ладонь», «приладить» и т.п. В «Толковом словаре» В. Даля читаем: «**Ладъ** м. миръ, согласіе, любовь, дружба, отсутствие вражды, порядок»¹⁰. В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова: «**Лад...** Согласие, мир, порядок»¹¹. Любопытная деталь: теми же словами поясняется значение «гармонии» греческого происхождения. Не служит ли это основанием считать «лад» эквивалентом «гармонии»? За ответом обратимся к другим источникам.

В статье Ю.Н. Холопова, в рубрике «**Определение лада**» читаем: «Л. в эстетическом смысле – приятная для слуха согласованность между звуками высотной системы (т.е. в сущности то же, что *гармония* в муз.-эстетич. смысле)... **Этимология** термина Л не вполне ясна... Комплекс значений слова Л близок греч. ... (скрепление, связь; согласие, мир, порядок)... **Сущность лада.** Л. как согласие между звуками принадлежит коренным эстетич. категориям музыки, совпадая в этом значении с понятием “гармония”... **История учений о ладе.** Проблема Л. входит в теорию гармонии и отчасти совпадает с проблемой гармонии... В 1-й пол. 19 в. М.Д. Резвой (который, по словам Одоевского, «установил **первые** наш технический музыкальный язык») закрепил в отечеств. муз. терминологии сам термин Л»¹².

Если тождественность не отрицается и признается, что «проблема лада входит в теорию гармонии и отчасти совпадает с проблемой гармонии», чем еще обуславливается не только совпадение слов по смыслу, но существование параллельно сложной теории лада?

Читаем у Ю. Тюлина: «Лад надо понимать как логически дифференцированную систему качественных взаимоотношений тонов» (1966, с. 79).

Такая система сравнительно легко постигается в ходе слухового восприятия,

благодаря уникальной природной способности человеческого мышления различать музыкальные звуки, выстраивая из них логическую цепочку. Для этого, кстати, не требуется профессиональная подготовка, такой навык приобретается, при желании, довольно быстро. Система эта осваивается при изучении нотного и звукового текста аналитическим путем с выявлением в нем тех или иных закономерностей, не прибегая при этом к понятию лада. Может быть под термином «лад» подразумевается таинственный алгоритм, делающий каждое произведение единичным и неповторимым? Возможно, однако расшифровать этот алгоритм вряд ли получится, не погружаясь в целостную систему тоновых отношений, подчиняющихся одновременно законам акустики, мышления, психологии восприятия, на что Ю. Тюлин один из первых отечественных ученых обратил пристальное внимание.

Возьмем, к примеру, «теорию ладового ритма» Б. Яворского. При всей ее оригинальности, в ней рассматривается ритм того, что лежит, строго говоря, в эстетической плоскости, не поддаваясь арифметически точному измерению. «Смысл музыки, – пишет А. Лосев, – никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть выведен при помощи каких бы то ни было физических, физиологических или психологических признаков» (1923, с. 264). К сходному заключению приходит Ю. Рагс, рассматривая способы измерения в музыке: «Чем специфичнее объект, тем меньше возможности изобрести универсальную линейку» (2015, с. 68).

Если «лад» в сущности то же, что гармония в музыкально-эстетическом смысле, тогда широко распространенное прилагательное «ладогармоническая (-ое, -ий)» приходится признать откровенной тавтологией. Не легче обстоит вопрос с расшифровкой составного тер-

мина «ладотональность». Более того, само понятие тональности в отечественной теории толкуется со времен Б. Яворского, а позже И.В. Способиным как «высотное положение лада», из чего следует, что тональность есть лад. Сразу возникает встречный вопрос, что такое лад и как коррелируются между собой лад и тональность.

Часто трудно бывает разобраться, когда в большинстве отечественных исследований «лад» и «гармония» рассматриваются, с одной стороны, «переливающимися сосудами», а с другой – всячески подчеркивается, что речь идет о вполне самостоятельных теориях. При этом А. Должанский оговаривает: «Такая теория недостаточна, но обязательна как первая ступень в изучении новых ладовых систем» (1972, с. 8). Отсюда следует, что таких систем оказывается множество и каждая сводится, как правило, к типовым звукорядам.

Действительно, мировая фольклорная и профессиональная композиторская практика буквально переполнена различными по составу и структуре звукорядами, от малообъемных двухступенчатых (Ю. Тюлин), трех-, четырех-, пяти-, шести- и семиступенчатых, в том числе превышающих этот предел; по типологии от модальных и тональных до искусственных, комбинированных и авторизованных по происхождению. Все они относительно изучены и систематизированы. Например, Ю. Холопов приводит несколько десятков образцов только модального типа, именуя их по сложившейся традиции ладами, а термин «лад» толкует «как системность высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием...» (1989, с. 28).

С точки зрения структурной организации, любой звукоряд укладывается в строго определенный порядок, иначе он превратится в случайный набор звуков.

Звуки, сложенные в единую последовательность, представляют собой шкалу, благодаря которой звукоряд распознается. Бывают случаи, когда шкала двух звукорядов полностью совпадает (например, октавный эонийский и тональный мажор). Специфичность того и другого без особого труда устанавливается путем привычного анализа функциональных отношений тонов, интервалов и созвучий. Исходный, а по средневековой традиции финальный тон можно назвать центральным, господствующим или приоритетным, без чего определить оригинальность любой шкалы крайне проблематично.

В зарубежной теории звукоряды веками именовались не ладами, а модусами. В период раннего средневековья их насчитывалось восемь, а, начиная с Г.Л. Глазеева (1488–1563) система была расширена до 12 модусов¹³. Это хорошо известно. Ладами звукоряды стали называться с некоторых пор в отечественной музыкальной теории. Например, в статье А. Степанова, посвященной древнейшим слоям русского хорового многоголосия, подробно рассматривается обиходный звукоряд в объеме полторы октавы, который делился на четыре разных согласия, метафорически именуемые как «простое», «мрачное», «светлое» и «тресветлое» (1985). От «согласия» – один шаг до «лада».

Взглянем на проблему с другой стороны. Звукоряды в чистом виде как автономный строительный компонент музыкальной ткани долгое время вообще не применялись. Не смею утверждать, но первые очевидные признаки такой практики начинают проступать, пожалуй, в мадригалах Дж. Палестрины и О. Лассо, а еще ярче в творчестве Джезуальдо ди Веноза и Маренцио Лука. Последний в одном из своих мадригалов прописывает даже не семи-, а полный 12-ступенный хроматический октавный звукоряд без

единого пропуска, размещая его в верхнем сопрановом голосе! (см. по А. Шерингу № 165). С тех пор звукорядными шкалами стали пользоваться К. Монтеверди, И.С. Бах, Д. Скарлатти, Л. ван Бетховен, позже М. Глинка, Ф. Лист, М. Мусоргский и другие композиторы, вплоть до уникальной системы звукорядов с ограниченной транспозицией Оливье Мессиана в XX в.

Под «звукорядом» Т. Бершадская предлагает понимать «звуковой материал лада», «тоновой состав лада», звукоряд, отмечает автор, «является важнейшим элементом ладовой структуры и в отдельных случаях... способен служить “опознавательным знаком” того или иного лада» (1985, с. 86).

Вчитываясь в подобные строки, каждый раз приходится решать, что это за категория с едва уловимыми границами? Если дефиницию сводить к функционально-логическому «механизму», такой «механизм» благополучно вскрывался в музыке средневекового периода, вскрывается он и до сих пор без обязательной ссылки на «лад».

Сюда же следует отнести выражение «ладовое наклонение». Под этим может пониматься, например, мажорная или минорная окраска, свойственная далеко не всем звукорядам. Наклонение вообще никак не проявляется, например, в малообъемных звукорядах. Что же касается октавных звукорядов, то в некоторых случаях, в порядке образующихся от первой ступени интервалов, действительно наблюдается преобладание либо больших, либо малых по объему интервалов. В октавных тональных звукорядах наклонение в значительной степени обеспечивается благодаря консонантным трезвучиям. В группе октавных диатонических звукорядов, часто именуемых «ладами народной музыки», наклонение выражено крайне слабо, но они не лишены характерологических черт, проявляющихся, опять же, благода-

ря формульным отношениям тонов или созвучий. По этим формулам при восприятии удастся различать специфику, например, дорийского и фригийского, лидийского и миксолидийского звукоряда. Известно, что в античный период каждой шкале присваивалось, помимо всего прочего, особое этическое значение.

Термин «лад» встречается даже в исполнительской практике на струнных инструментах (домра, балалайка, лютня). Им обозначается действие исполнителя, устанавливающего пальцами левой руки определенную точку на грифе. В «Путеводителе...» Б.В. Асафьева, читаем: «**Лады** – тонкие деревянные или металлические поперечные полоски на грифе лютнеобразных инструментов, отмечающие собой деление струны» (1978, с. 75).

Если не касаться материалов, из которых изготавливается гриф и «поперечные полоски» на нем, то действие исполнителя по делению струны имеет к понятию «лада», строго говоря, стороннее отношение, но к смене и выбору высотной позиции, позволяющей извлекать звуки нужной частоты, громкости и тембровой окраски, самое прямое. Таких положений на грифе несколько, а в сумме они показывают, какими ресурсами располагает струнный музыкальный инструмент.

В книге «Речевая интонация» Б.В. Асафьева термин «лад» введен в пояснительный ряд: «М е л о с (греч. слово *melos* – песнь, мелодия, лад) – основной элемент музыки, сущность которого постигается в интонировании последовательностей тонов...» (1965, с. 23). Если слова «песнь» и «мелодия», размещенные в скобках, кажутся понятными, то присутствующий термин «лад» невольно вызывает сомнение, поскольку в определениях «мелоса» Платоном и Аристоксеном такого слова просто нет. Б.В. Асафьев вносит его, убежденно полагая, что «мелос» вне «лада» не существует.

Редкое отечественное исследование обходится без таких словосочетаний, как: «ладовая система», «ладовая природа», «ладовое мышление», «ладовый строй», «ладовое наклонение» и т.п. Они, несомненно, привлекательны своей метафоричностью. Например, «ладовая система» подразумевает, что система стройная, упорядоченная, остается только уточнить ее состав. Труднее всего добиться ответа на простой вопрос, в чем особенная специфика «лада» при существующем понятии гармонии.

Все вышеизложенное не более чем попытка этимологического, исторического и текстологического анализа некоторых понятий из теории музыки, а именно гармонии, полифонии и лада. Первые два понятия выработаны зарубежным музыкознанием, третье «лад» введено в научный обиход отечественным музыкознанием. Значение каждого из них чрезвычайно велико не только для самой теории, но и для исполнительской практики и системы музыкального образования. Обязательным требованием во всех случаях является соблюдение дефинитивной ясности. Любые отклонения в толковании существенных признаков влекут за собой нежелательные последствия. Наблюдения показывают, что основная проблема часто сводится к толкованию перечисленных понятий, смысл которых может изменяться от многих причин,

в том числе под влиянием грамматического контекста, литературного языка изложения, убеждений автора и т.п. Насколько это так, судить читателю.

Ошибочно думать, что такая проблема обострилась сегодня. Ничего подобного! Она во все времена преследовала научную мысль о музыке, стремившейся отыскать приемлемое терминологическое решение в отношении всех слагаемых ее элементов, уделяя особенно пристальное внимание к той части понятий, в которых, как в призме, пересекаются различные смысловые грани. Учитывая сложность изучаемого объекта, каковым является «звуковой мир музыки» (Е. Назайкинский), претерпевающий ощутимую эволюцию благодаря творческой энергии и фантазии композитора, на этом пути музыковеду не избежать корпоративной дискуссии в отношении применяемого терминологического аппарата, – дискуссии, направленной исключительно на устранение случайных погрешностей. Приводимые ранее слова М.Г. Арановского о несовершенстве музыкальной терминологии совсем не приговор. Это, скорее, призыв музыкальной науки к необходимости периодической и осторожной ревизии накопленного опыта, во имя дальнейшего планомерного ее развития. Знания всегда конкретны, они уточняются и обновляются вне зависимости от того, где, кем и когда они были установлены.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Словарь иностранных слов. М., 1989. С. 201–202.

² Такое исследование проведено в 60-е гг. XX столетия (см.: Современные проблемы терминологии в науке и технике. М.: Наука, 1969).

³ Имеются в виду: «Трактат о гармонии» (1722), «Гармонические основы музыки» (1737), «Доказательства принципа гармонии» (1750).

⁴ Подробнее см.: Рыжкин И. Традиционная школа // Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934. С. 79–121. До Кателя предпочтением пользовались «учения о гармонии».

⁵ Подробнее см.: Этингер М. Модальная гармония Палестрины и Лассо // История гармонических

стилей: Зарубежная музыка доклассического периода. Труды ГИПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987. С. 60.

⁶ Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. Абз. 344.

⁷ Там же. Т. 2. М., 1974. Абз. 919.

⁸ Словарь иностранных слов. М., 1989. С. 400.

⁹ *Mala encyklopedia muziki*. Warszawa, 1968. P. 530. Перевод автора статьи.

¹⁰ Даль В. Толковый словарь живого Великорусского языка. Т. 2. М.: Терра, 1994. С. 233.

¹¹ Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1990. С. 317.

¹² Холопов Ю.Н. Лад // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. Абз. 130–141.

¹³ Шкала средневековых модусов приводится в исторических трудах М.И. Иванова-Борецкого,

Т.Н. Ливановой, а принципы модального мышления подробно рассматриваются в работах Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, Ю. Едокимовой, М. Этингера, Т. Барановой, Е. Герцмана.

ЛИТЕРАТУРА

- Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. 320 с.
- Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
- Асафьев Б. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1978. 200 с.
- Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
- Должанский А. Некоторые вопросы теории лада // Проблемы лада: Сб. ст. М.: Музыка, 1972. С. 8–33.
- Карастоянов А. Полифоническая гармония / под ред. С.С. Скребкова. М.: Музыка, 1964. 160 с.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева. М.: Огиз, 1931. 304 с.
- Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1923. 264 с.
- Ментюков А.П. Очерки истории гармонических стилей. Ч. 1: От Гукбальда до Д. Скарлатти: Учеб. пособие по курсу «Гармония». Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2005. 251 с. (Учебная библиотека).
- Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования / под ред. Ю. Рags. М.: Музыка, 1966. 224 с.
- Рags Ю.Н. Интонирование как процесс музыкального мышления – измерения музыки. СПб., 2015.
- Риман Г. Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / пер. с нем. с примеч. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. 286 с.
- Сай В. Общая теория контрапункта (К постановке проблемы) // Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 167–177.
- Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История. Теория. Практика. М.: Композитор, 2002. 799 с.
- Способин И.В. Лекции по курсу гармонии / ред. Ю. Холопов. М., 1969. 242 с.
- Степанов А. Ладогармонические основы русской хоровой многоголосной музыки XVI–XVII столетий // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 1. М., 1985.
- Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии / предисл. Н.Г. Привана. 3-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 223 с.
- Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. Л.: Музгиз, 1965. 272 с.
- Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1989. 510 с.

REFERENCES

- Aranovskii, M.G. (1991), *Sintaksicheskaya struktura melodii* [The syntactic structure of the melody], Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Asaf'ev, B. (1965), *Recheyaya intonatsiya* [Speech intonation], Muzyka, Moscow, Leningrad, 136 p. (in Russ.)
- Asaf'ev, B. (1978), *Putevoditel' po kontsertam: Slovar' naibolee neobkhodimykh terminov i ponyatii* [Concert guide: dictionary of the most necessary terms and concepts], 2 ed., Sovetskii kompozitor, Moscow, 200 p. (in Russ.)
- Bershadskaia, T. (1985), *Lektsii po armonii* [Lectures on harmony], Muzyka, Leningrad, 238 p. (in Russ.)
- Dolzanskii, A. (1972), "Some questions of the theory of fret", *Problemy lada* [Lada's problems], Muzyka, Moscow, pp. 8–33. (in Russ.)
- Karastoyanov, A. (1964), *Polifonicheskaya armoniya* [Polyphonic harmony], in S.S. Skrebkova (ed.), Muzyka, Moscow, 160 p. (in Russ.)
- Kholopov, Yu. (1989), *Armoniya. Teoreticheskii kurs* [Harmony. Theoretical course], Muzyka, Moscow, 510 p. (in Russ.)
- Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [The basics of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], in B.V. Asaf'ev (ed.), Ogiz, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Losev, A. (1923), *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a subject of logic], Moscow, 264 p. (in Russ.)
- Mentyukov, A.P. (2005), *Ocherki istorii armonicheskikh stilei. Ch. 1: Ot Gukbal'da do D. Skarlatti* [Essays on the history of harmonic styles. Part 1: From Guckbald to D. Scarlatti], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 251 p. (in Russ.)
- Pereverzev, N.K. (1966), *Problemy muzykal'nogo intonirovaniya* [Problems of musical intonation], in Yu. Rags (ed.), Muzyka, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- Rags, Yu.N. (2015), *Intonirovanie kak protsess muzykal'nogo myshleniya – izmereniya muzyki* [Intonation as a process of musical thinking – measuring music], Saint Petersburg. (in Russ.)
- Riman, G. (1901), *Uproshchennaya armoniya, ili Uchenie o tonal'nykh funktsiyakh akkordov* [Simplified harmony, or the Doctrine of the tonal functions of chords], trans. by Yu. Engelya, P. Yurgenson, Moscow, Leipzig, 286 p. (in Russ.)
- Sai, V. (1989), "The general theory of counterpoint (To the problem statement)", *Problemy muzykoznaniiya* [Problems of musicology], Issue 2, pp. 167–177. (in Russ.)

Шевалье Л. История учений о гармонии / пер. с фр. З. Потаповой, В. Таранущенко; под ред. М.В. Иванова-Борецкого. М.: Музыка, 1931. 183 с. (Проблемы музыкознания. Историческая библиотека).

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Образ и действительность. Минск: Попурри, 2021. 656 с.

Sheval'e, L. (1931), *Istoriya uchenii o garmonii* [The history of the teachings of harmony], trans. by Z. Potapova, V. Taranushchenko, in M.V. Ivanov-Boretskii), Muzyka, Moscow, 183 p. (in Russ.)

Shpengler, O. (2021), *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii. T. 1: Obraz i deistvitel'nost'* [The decline of Europe. Essays on the morphology of world history. Vol. 1: Image and reality], Popurri, Minsk, 656 p. (in Russ.)

Simakova, N.A. (2002), *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya. Teoriya. Praktika* [The counterpoint of the strict style and the fugue. History. Theory. Practice], Kompozitor, Moscow, 799 p. (in Russ.)

Sposobin, I.V. (1969), *Lektsii po kursu garmonii* [Lectures on the harmony course], in Yu. Kholopov (ed.), Moscow, 242 p. (in Russ.)

Stepanov, A. (1985), "Lado-harmonic foundations of Russian choral polyphonic music of the XVI–XVII centuries", *Ocherki po istorii garmonii v russkoi i sovetskoi muzyke* [Essays on the history of harmony in Russian and Soviet music], Issue 1, Moscow. (in Russ.)

Tyulin, Yu.N. (1966), *Uchenie o garmonii* [The doctrine of harmony], 3 ed., Muzyka, Moscow, 223 p. (in Russ.)

Tyulin, Yu.N., Privano, N. (1965), *Teoreticheskie osnovy garmonii* [The theoretical foundations of harmony], Muzgiz, Leningrad, 272 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ментюков Александр Павлович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: mentjukov@hotmail.com

Author Information

Alexander P. Mentyukov, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: mentjukov@hotmail.com

Поступила в редакцию 21.03.2023

После доработки 18.07.2024

Принята к публикации 16.08.2024

Received 21.03.2023

Revised 18.07.2024

Accepted for publication 16.08.2024

СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Т.А. Корнелюк¹

¹ Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

Аннотация. Тема статьи актуализирует вопросы взаимодействия двух типов исследовательской рефлексии: аналитического и интерпретативного. Соматический подход, изучающий роль телесности в чувственно-эстетическом опыте, рассматривается как относящийся к интерпретативному типу и позиционируется как предлагающий новые возможности осмысления музыкального искусства. Двойственная природа телесности и ее осмысление – тело как субъект и тело как объект – порождает многообразные контексты соматической рефлексии в исследовательской деятельности философов и искусствоведов. Цель статьи – предложить гипотезу о трех соматических маркерах в музыкальных текстах. Первый маркер – прерванный оборот в музыкальной гармонии; второй – интертекстуальные процессы музыкального тематизма; третий – явление неклассических видов зеркальной симметрии. Прерванный оборот видится как символ рефлексии. Возможность соматического осмысления интертекстуальности объясняется предположением, что присутствие в музыкальных текстах аллюзий, цитат связано не только с рационально-логическими процессами композиторской деятельности, но и с областью иррационально-чувственного. В этих случаях тексты объединяются не только видимой схожестью (графическое воплощение), но и схожими переживаниями между композиторами, совпадающими в чем-то, что не имеет графического воплощения, является невидимым. Соматический аспект зеркальной симметрии связывается в статье с явлением «внутренней речи», идеями психорегуляции и упорядочивания. В обосновании третьего соматического маркера автор опирается на идеи М.М. Бахтина о выражении автором себя для себя, тексте как выражении сознания. Соматические маркеры определяются как смыслоконцентрированные зоны музыкального текста, через которые авторское телесно-чувственное и переживаемое становится видимым для восприятия и изучения. На примере рассмотренных в статье соматических маркеров выявлены невербальные концепты напряженности, тяжести и сворачивания, связанные с телесно-перцептивным уровнем музыкальных текстов.

Ключевые слова: музыковедение, соматика, телесность, Р. Шустерман, В.В. Налимов, прерванный оборот, интертекстуальность, Weltschmerz, зеркальная симметрия, интерпретативный тип исследовательской рефлексии

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Корнелюк Т.А. Соматические маркеры в музыкальном тексте: к постановке проблемы // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 109–120. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-109-120.

SOMAESTHETIC MARKERS IN MUSICAL TEXT: PROBLEM STATEMENT

T.A. Kornelyuk¹

¹ Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

Abstract. The article raises the issue of interaction between two types of research reflection: analytical and interpretative. The somaesthetic approach, which studies the bodily aspect in sensory and aesthetic experience, is considered to be of an interpretative type and is positioned as offering new opportunities for understanding musical art. The dual nature of corporeality and its understanding – the body as a subject / the body as an object – gives rise to diverse contexts of somaesthetic reflection in the research activities of philosophers and art critics. The purpose of the article is to propose a hypothesis about three somaesthetic markers in musical texts. The first marker is the interrupted harmonic sequence; the second – intertextual processes of musical thematicism; the third is the phenomenon of non-classical types of mirror symmetry. The interrupted harmonic sequence is seen as a symbol of reflection. The possibility of somaesthetic understanding of intertextuality is explained by the assumption that allusions and quotations in musical texts are associated not only with composers' rational logic, but also with his/her irrational and sensible experiences. In such cases, the texts not only bear visible similarity (graphic embodiment of the texts), but are also characterized by similar experiences of composers, coinciding in something that does not have a graphic embodiment, is invisible. The somaesthetic aspect of mirror symmetry is associated in the article with the phenomenon of "inner speech", the ideas of psychoregulation and ordering. In substantiating the third somaesthetic marker, the author relies on the ideas of M.M. Bakhtin about the author expressing himself for himself, the text as an expression of consciousness. Somaesthetic markers are defined by the author of the article as meaning-concentrated zones of a musical text, through which the author's bodily feelings and sensory experiences open up for perception and study. Using the example of somaesthetic markers discussed in the article, the author identifies non-verbal concepts of tension, heaviness and folding associated with the bodily-perceptual level of musical texts.

Keywords: musicology, somaesthetics, physicality, R. Shusterman, V.V. Nalimov, interrupted cadence, intertextuality, Weltschmerz, mirror symmetry, interpretative type of research reflection

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

For citation: Kornelyuk, T.A. (2024), "Somaesthetic markers in musical text: problem statement", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 109–120. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-109-120.

Сегодня в гуманитарном знании особое внимание направлено на изучение телесности и телесного осмысления чувственного восприятия. Это, в частности, связано с научно-исследовательской деятельностью американского философа Ричарда Шустермана, который ввел в научное пространство термин «сомаэстетика». Термин происходит от двух древнегреческих слов: σῶμα – тело и αἴσθησις – чувственное восприятие.

Р. Шустерман опирается на следующие два положения автора термина «эстетика» А. Баумгартена (2012, с. 381):

- эстетика снабжает науку чувственными данными как хорошим материалом для исследований;
- эстетика способствует продвижению науки «за пределы изучения исключительно ясного (логического) восприятия».

Р. Шустерман определяет сомаэстетику как «критическое, улучшенное исследование человеческого опыта и рассмотрение тела как средоточия чувственного восприятия и познания, а также творче-

ского самоформирования»¹. Философ пишет: «Баумгартен определяет эстетику как науку о чувственном познании, нацеленную на совершенствование последнего. Но чувства, безусловно, принадлежат телу и всецело зависят от его состояния. Чувственное восприятие напрямую зависит от того, как функционирует и как ощущает себя наше тело: что оно желает, делает, не страдает ли оно» (Шустерман Р., 2012, с. 383).

Ученый предлагает рассматривать сомаэстетику как фундаментальный раздел философии: «Если мы отбросим философские предубеждения против тела и вместо этого просто вспомним основные цели философии: познание, самопознание, правильные действия и поиск хорошей жизни – тогда философская ценность сомаэстетики должна стать очевидной» (Shusterman R., 2000, p. 533). «Если самопознание <...> является главной когнитивной целью философии, то тогда и познание всех измерений тела не должно игнорироваться» (Шустерман Р., 2012, с. 387).

Популярность сомаэстетики привела к тому, что она стала международным междисциплинарным проектом, в котором участвуют ученые из разных областей знания, культуры и искусства. Говоря о сомаэстетике как научной дисциплине, Р. Шустерман акцентирует две ее составляющие: сомаэстетика как область познания и как форма тренинга – воспитания тела (2012, с. 398).

Для развития сомаэстетики как области познания (аналитической сомаэстетики), по мнению ученого, необходимо объединение усилий исследователей из разных областей знания. В этой связи в искусствоведении интересными являются вопросы о роли сомаэстетики в разных видах искусства; о ее когнитивной ценности и о том, какие исследовательские контексты порождает сомаэстетика.

Актуальность предлагаемой темы обусловлена новизной концепта «сомаэстетика» и возможностью «посмотреть» на музыкальное искусство с позиций нового методологического подхода. Важность применения сомаэстетического подхода в музыкознании видим в том, что исследователи не могут «ограничиться охватом только рационально-логической стороны музыкального предмета, поскольку эта сторона изначально «растворена» в беспредметном музыкальном становлении» (Коляденко Н., 2005, с. 38–39). В этой связи сомаэстетика стоит в ряду интерпретативных типов исследовательской рефлексии (см. об этом, в частности: Березовчук Л., 1993; Коляденко Н., 2017) таких, как синестетический, герменевтический и др., и предлагает осмыслить музыкальное искусство с позиций когнитивной ценности сомаэстетического восприятия и понимания.

Методологически ведущей также представляется идея отечественного ученого В.В. Налимова о теле как носителе смыслов и предложенное им рассмотрение те-

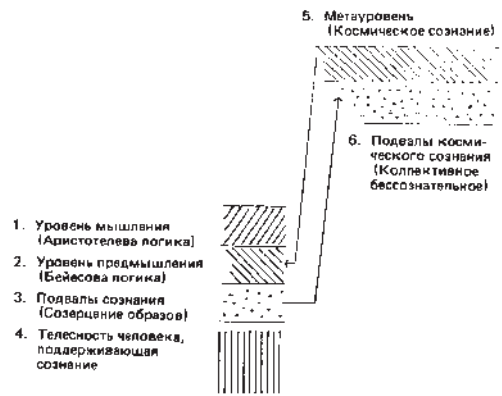
лесности как одного из уровней сознания. До В.В. Налимова телесно-перцептивная сфера не определялась как сфера сознания, а противопоставлялась сознанию либо игнорировалась. Телесность рассматривается ученым как один из уровней сознания – четвертый уровень в разработанной им «четырёхслойной» модели сознания:

1. Уровень мышления.

2. Уровень предмышления (выработка постулатов, на которых базируется логическое мышление).

3. Подвалы сознания (эстетический опыт – чувственное созерцание образов).

4. Телесность человека (рисунок; Налимов В., 1989, с. 102–104).



Карта сознания, разработанная В.В. Налимовым (1989, с. 104)

Пятый и шестой уровни не входят в «семантически-телесную капсулизацию человека» (Налимов В., 1989, с. 103). Пятый уровень «выступает как некий неподвластный нам, спонтанно действующий и потому таинственный для нас семантический триггер» (Налимов В., 1989, с. 105). «Эмоции, столь сильно влияющие на состояние сознания человека, возникают, вероятно, в теле, а не непосредственно в мозгу» (Налимов В., 1989, с. 103).

Н.П. Коляденко, рассматривая на основе модели В.В. Налимова роль синестезий в творчестве композиторов, отмечает: «Телесность <...> незримо координирует

процессы образования смыслов в сознании и формирования художественных образов в творческой деятельности» (2005, с. 31). Этот «нулевой» уровень «психосоматического (в том числе психофизиологического) субстрата» включает в себя «психический, в большей части бессознательный опыт *телесно-чувственной* жизни человека, его многообразные соматические ощущения и состояния <...> тактильные ощущения, сенсомоторику и идеомоторику, ощущение тяжести вообще и в особенности своего тела <...> материальности, напряженности, включенности в пространство и время (курсив Л.А. Закса. – Т.К.)» (Закс Л., 1990, с. 52–53).

Зададимся вопросами: что может являться маркерами проявления сомаэстетики в музыкальном тексте? через что мы можем их увидеть, изучить и осмыслить?

Предлагаемый поиск сомаэстетических маркеров вдохновлен идеей Л.В. Кириллиной о значении прерванного оборота в Largo Третьего концерта для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена. Исследователь пишет: «...прерванный оборот в самом начале темы, который в рамках галантного стиля символизировал изящную томность, здесь переосмысливается как *знак сомнений и раздумий* (курсив наш. – Т.К.)» (Кириллина Л., 2009, с. 447). Эта идея представляется плодотворной для исследовательского изучения в творчестве не только Бетховена, но и других композиторов.

Сомаэстетическое проявление идеи прерванного оборота видим в том, что он, отодвигая звучание тоники, выступает как символ рефлексии в музыкальном языке, выражающей чувственный опыт человека, связанный с раздумьями, беспокойством, напряженным стремлением к душевному равновесию и его обретением / необретением. Достижение тоники в данном случае – символ додумывания

какой-либо мысли, символ движения к душевному равновесию, примирения с собой и / или с волнующей проблемой. Расширение, которое возникает вследствие прерванного оборота, воплощает *длание* мысли. Сомаэстетическая семантика прерванного оборота может маркировать в музыке физиологические состояния человека, относящиеся к телесно-перцептивному уровню (тревожность, бессонница, депрессия).

Яркий пример проявления чувственного опыта Бетховена, связанного с сомаэстетикой прерванного оборота, на наш взгляд, – цепочка прерванных оборотов в Adagio (Adagio un poco moto) Пятого концерта для фортепиано с оркестром (Es-dur, op. 73, 1809). Основа второй части – две темы: «мистический хорал» и «ария-ноктюрн» (Кириллина Л., 2009, с. 472).

Прерванный оборот связан с темой мистического хорала и проявляет себя в трех витках развития. Три витка развития-рефлексии на пути к обретению равновесия связаны с *разным временем достижения* тонической опоры. В первом витке тоника в результате прерванного оборота отодвигается на 2,5 такта (тт. 9–13), во втором – на 5,5 такта (тт. 53–60), в третьем – на 4,5 такта (тт. 68–74). Во втором и третьем витках развития обретенная тоника звучит в мелодическом положении терции, что создает ощущение продолжения движения, продолжения размышлений.

Примечательно и то, что в третьем витке после прерванного оборота концентрированная тема хорала рассредоточивается в хроматическом нисходящем движении, что вызывает ощущение самого длительного обретения тоники и «размывания» ее появления. Переход от концентрированного тематизма к рассредоточенному после третьего прерванного оборота в завершении Adagio создает ощущение незавершенности и истаива-

ния, ухода от определенности. Как указывает В.Б. Валькова, важнейшее качество рассредоточенного тематизма – «...опора на эмоционально-чувственную стихию, на иррационально-интуитивные моменты постижения мира» (1993, с. 21). В контексте всего изложенного выше переход от концентрированной темы к рассредоточенной символичен.

Приведем еще два примера. Знаковое воплощение рассматриваемой семантики прерванного оборота видим в главной теме первой части Четвертой фортепианной сонаты К.М. Вебера и Прелюдии е-moll Ф. Шопена. Прерванный оборот в теме сонаты звучит в восьмом такте, порождает большое расширение, надолго отодвигая звучание тоники. Прерванный оборот в прелюдии появляется единожды (в т. 9 второго предложения) и не ведет к расширению (второе предложение продлевается всего на один такт).

Что связывает семантику прерванного оборота в указанных сочинениях Л. ван Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шопена?

На наш взгляд, это погруженное в себя раздумье, размышление: просветленное у Л. Бетховена и скорбное у К.М. Вебера и Ф. Шопена.

О.А. Скорбященская пишет: «По словам Вебера <...> главная идея Четвертой сонаты – это трагическая история постепенного разрушения, приводящего в конце концов к полному внутреннему разладу и смерти» (2006, с. 34).

О прелюдии Ф. Шопена е-moll К.В. Зенкин говорит, что в ней воплощено «скорбно-сосредоточенное *размышление* о трагизме бытия (курсив наш. – Т.К.)» (1995, с. 104).

В трех примерах видим некий путь, имеющих разное воплощение.

По словам Ю.Н. Холопова, прерванный оборот обладает музыкально-психологическим эффектом «встряски» (2003, с. 306). И действительно, в рассматрива-

емых примерах прерванный оборот всякий раз выводит размышление на новый уровень, на новый виток развития.

Еще один объединяющий момент – это некое ускользание определенности ответа. У Бетховена – это тематическая рассредоточенность в третьем витке, у Вебера и Шопена – «повисание» вопроса.

Прерванный оборот является «целевой, эмоционально подчеркиваемой» гармонией (Холопов Ю., 2003, с. 309) и выражает, на наш взгляд, *соматическое ощущение напряженности*. В этой связи представляется возможным говорить о том, что «природа прерванности» (выражение Ю.Н. Холопова (2003, с. 311)) связана с телесно-перцептивным уровнем музыкального текста и невербальным концептом напряженности. Отодвигая тонику, прерванный оборот нарушает эффект достижения покоя (D – T), усиливает тяготение к покою и повышает его ожидание.

Прерванный оборот как художественная деталь музыкального текста связан также с недосказанностью, что, как указывалось выше, проявляется через некое ускользание определенности / покоя. Резюмируя, отметим: сомаэстетическое проявление идеи прерванного оборота в рассматриваемых примерах видим в том, что он, отодвигая звучание тоники, выступает как символ рефлексии-пути, воплощается через некое ускользание определенности и *выражает соматическое ощущение напряженности, возникшей от повышенного ожидания достижения цели*.

Музыкальным сомаэстетическим маркером служит и явление интертекстуальности в музыке.

Почему здесь возможно говорить о применении сомаэстетического подхода? Диалог между текстами, являющийся основой интертекстуальности, не исчерпывается рационально-логическими про-

цессами в композиторском творчестве, а выходит в область иррационально-чувственного. Такие интертекстуальные явления в музыкальном тексте, как аллюзии, цитаты, маркируют *схожие переживания и эмоциональные состояния композиторов в процессе создания произведений*, совпадающий эстетический опыт (человек ощущает, чувствует, переживает), что и выражается в диалоге между текстами. Речь идет о *сходстве эмоций* композиторов, о том, что является *невидимым*.

Примером могут быть музыкальные проявления концепта «Weltschmerz»². А.А. Фаустов называет «мировую скорбь» терминологизированным метаозначающим и считает, что семантика этого термина «оказывается достаточно размытой: под мировой скорбью понимается обычно настроение, рожденное разладом между идеалом и действительностью и близкое к разочарованию в миропорядке или пессимистическому чувству реальности» (2018).

Многомерность концепта «мировая скорбь» связана с тем, что это и чувство, и ощущение, и состояние, и переживание, и понимание. Ярчайшими примерами воплощения этого многомерного метаозначающего в музыкальном искусстве являются: Фортепианная соната № 4 К.М. Вебера, Долина Обермана Ф. Листа и Ария Ленского («Куда, куда вы удалились?» / «Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. О «концентрированном выражении» Weltschmerz в этих темах пишет О.А. Скорбященская (2006, с. 34).

Произведения перечислены в хронологическом порядке их появления. Годы создания – 1822 (Вебер), 1835–1836 (Лист) и 1877–1878 (Чайковский) – символично распределяются по XIX в. Музыкальные темы «мировой скорби» объединяют композиторов – создателей этих музыкаль-

ных тем – *единым сомаэстетическим переживанием, связанным с «нелингвистическими сомаэстетическими измерениями значения»* (Магомедова Ю., 2022, с. 169) *переживаемого*. Музыкальное искусство для этого выражения предоставляет бесконечно неисчерпаемые возможности воплощения смысловых нюансов, граней и полутонов.

В.В. Стасов писал о К.М. Вебере: «он – существо, носящееся над всем человеческим и земным и страстно проникающее в грудь человека для того только, чтоб извлекать из нее диссонирующие ее ощущения» (1980, с. 143). Обратим внимание на слово «ощущения» и зададимся вопросом: что такое «сомаэстетическое переживание»? Исходя из приводимого выше высказывания В.В. Налимова о возникновении эмоций в теле, представляется очевидным, что несомаэстетических переживаний не бывает. Иррационально-чувственное как важнейшая составляющая интертекстуальности связано с работой органов чувств человека. В этой связи интересной представляется точка зрения А. Кокса, который рассматривает работу органов чувств метафорически: органы чувств как метафоры познания (Сох А., 2016, р. 163–175).

Выскажем предположение, что единое сомаэстетическое переживание, воплощенное в указанных музыкальных темах К.М. Вебера, Ф. Листа и П.И. Чайковского, связано с единым диссонирующим ощущением, ощущением глубокой саморефлексии и погруженностью в это состояние.

Здесь важным представляется обратиться к разработанному А. Коксом понятию «mimetic invitation» – «миметическое приглашение»³ (Сох А., 2016, р. 46–47). На наш взгляд, оно может быть плодотворным в контексте рассмотрения интертекстуальности как сомаэстетического маркера в музыкальном тексте.

В данном случае важен такой смысл этого понятия, как *миметическое приглашение чувствовать*: чувствовать то, что чувствует композитор; чувствовать вместе с композитором; рефлексировать над предложенным композитором, продолжая его мысль / мысли по-своему (аллюзии, цитаты); создавать приращение смыслов в новых произведениях. Вспомним, как про одну из функций искусства (коммуникативную) Е.Л. Фейнберг пишет «заражение чувством» (2022, с. 187). Считаем, что в этих ситуациях также будет иметь место сомаэстетическое переживание.

Что объединяет рассматриваемые музыкальные примеры?

На наш взгляд, это невербальный концепт и связанное с ним *соматическое ощущение тяжести*. Здесь представляется возможным говорить о синестетическом маркировании музыкального звучания – наличии кинестетических перцептивных признаков музыкального звучания (Колыденко Н., 2005, с. 140–149). Как полагаем, в данном случае может идти речь не о тяжести как массивности, а как ощущении «пригибания к земле». Невербальный концепт тяжести, объединяющий эти музыкальные темы, выражается в сочетании таких музыкальных характеристик, как тональность (e-moll), темп (Moderato, con duolo – Вебер; Lento assai, espressivo – Лист, Andante – Чайковский), размер (С), нисходящее направление движения.

Еще одной важной характеристикой считаем *ямбический характер мелодики* у К.М. Вебера: *явное ощущение короткого вдоха* (первый звук темы из затакта) и *длинного выдоха* (последующее нисходящее движение с остановкой на длинном звуке в конце фразы). В темах Ф. Листа и П.И. Чайковского нет затакта. Его отсутствие создает ощущение *только выдоха* (вдох остался как будто «за кадром»). Акцент только на выдохе, медленный

темп, минор, остановка в конце фразы на длинном звуке, ощущение медленного биения пульса – все это вызывает иллюзию последнего выдоха. У Ф. Листа этот эффект усиливается введенной синкопой – ритмом сердца, в теме же П.И. Чайковского синкопа (ритм сердца) помещена в оркестровую партию (биение как второй план темы). Длинный выдох – линейное нисходящее движение мелодии – в сочетании с тональностью, темпом, размером, тематической концентрированностью и четкостью создает некую мелодическую плотность и выражает соматическое ощущение тяжести.

Итак, интертекстуальность как маркер телесности в музыкальном тексте может многое рассказать о сомаэстетическом опыте композитора, ощущаемом и познаваемом.

В качестве третьего музыкального сомаэстетического маркера предлагаем рассмотреть одно из явлений музыкального формообразования: идею неклассических видов зеркальной симметрии, разработанную С.С. Гончаренко. Речь идет о «структурно-семантическом комплексе обратимости» и «динамических свойствах зеркальной симметрии» (Гончаренко С., 1993; 1994). Важность осмысления неклассических видов зеркальной симметрии через применение идей сомаэстетики, на наш взгляд, связана с тем, что «первичными и решающими» условиями возникновения зеркальности являются чувственное мышление и «механизмы сенсорно-перцептивной деятельности» (Гончаренко С., 1994, с. 7).

Основа рассматриваемого вида зеркальной симметрии – явление «внутренней речи», характерное для романтиков (Гончаренко С., 1994, с. 7). Внутренняя речь понимается как «речь для себя»; речь, отражающая рефлексивный диалог с самим собой; речь, направленная на выражение раздумий и размышлений.

С явлением внутренней речи связана дестабилизация форм и жанров в эпоху романтизма.

Для обоснования этих идей в контексте поисков сомаэстетических маркеров в музыкальном тексте нам представляется важной мысль М.М. Бахтина о тексте как высказывании (1979, с. 282) и его идея о двойственной реализации смысла в тексте: для себя (человек выражает *себя* в тексте) и для другого (1979, с. 284–285). «Выразить самого себя – это значит сделать себя объектом для другого и *для себя самого*» (курсив наш. – Т.К.) (Бахтин М., 1979, с. 289).

М.М. Бахтин пишет: «Автора мы *находим* (воспринимаем, понимаем, *ощущаем, чувствуем*) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда *чувствуем* автора его (художника), но мы никогда не видим его так, как видим изображенные им образы» (курсив наш. – Т.К.) (1979, с. 287). Не видим, *но чувствуем*.

Идея ученого о *тексте как выражении сознания* (Бахтин М., 1979, с. 292) также, на наш взгляд, может стать плодотворной для осмысления сомаэстетических маркеров в музыкальных текстах.

Еще одну причину того, почему явление зеркально-симметричных форм можно считать сомаэстетическим маркером в музыкальном тексте, видим в общехудожественной семантике зеркальной симметрии, связанной «с механизмом психорегуляции, с упорядочиванием картины мира и места в ней человека» (Гончаренко С., 1993, с. 44).

Вспомним, например, Первую и Третью баллады Ф. Шопена и Новеллетту F-dur, op. 21, № 1 Р. Шумана. В формообразовании этих произведений зеркальность взаимодействует с разными композиционными принципами (с сонатной формой в Первой балладе, с концентрической во Второй балладе, с рондо в Новеллетте).

Объединяющим для всех трех произведений является следующее: в каждом воплощена идея обратимости через некий путь – путь взаимодействия темы с другим / другими и возвращение к исходной теме (исходному образу, с которого все началось), *путь от себя к себе*, обратимость как путь к себе, но к себе измененному.

В приведенных примерах обратимость связана с углублением первоначального состояния, выраженного в теме, с которой начинается произведение. Темы в конце произведений, к которым приводит развитие формы и зеркальность, обновляются новыми гранями и нюансами. Психорегуляцию здесь, вероятно, следует понимать как упорядочивание, стабилизацию романтической дестабилизации. Эта идея представляется плодотворной для изучения *непрограммной* инструментальной музыки Романтизма.

Почему, начиная с эпохи Романтизма, неклассические виды зеркальной симметрии играют такую значимую роль в формообразовании, встречаются столь часто и становятся некой закономерностью? Выскажем предположение, что это связано с невербальным концептом сворачивания как архаическим движением⁴. «Любая форма – метафора содержания», – пишет Г. Абрамов (2000, с. 311).

Что выражает неклассическая зеркальность? Она указывает на то, что музыкальная *форма теряет горизонталь*, линейность, *начинает сворачиваться*. Процесс сворачивания связан с тем, что зеркальность, полагаем, выступает символическим маркером позы эмбриона как символа защищенности, стабильности, устойчивости, опоры, «почвы под ногами» (вспомним бесконечное романтическое стремление / поиск к идеалу как к некоей опоре мироздания).

Считаем, что понимание неклассической зеркальности через невербальный концепт сворачивания обогащает знание

об эстетических составляющих Романтизма. Сворачивание как процесс формообразования, выражающийся в зеркальности, маркирует чувственно-телесные, интуитивные составляющие целостного образа музыкального произведения. Целостный образ в свернутом виде содержит чувственно-телесные, эмоциональные, структурно-логические и концептуальные свойства. Архаическое движение сворачивания как основа неклассических видов зеркальности в музыке обогащает наше представление о романтическом формообразовании и формообразовании XX в.

Итак, мы рассмотрели идею трех сомаэстетических маркеров в музыкальном тексте. Первый связан с музыкальной гармонией (прерванный оборот), второй – с музыкальным тематизмом (интертекстуальность), третий – с формообразованием в музыке (неклассические виды зеркальной симметрии).

Методологические перспективы музыковедения и сомаэстетики видятся в том, что их взаимодействие обогащает исследовательские контексты изучения, понимания и осмысления чувственного опыта человека, проявленного в музыкальном искусстве.

Определим понятие «сомаэстетических маркеров» следующим образом. Соматэстетические маркеры – это связанные с особой концентрацией смыслов *зоны музыкального текста*, через которые *авторское телесно-чувственное и переживаемое* становится *видимым* для восприятия и изучения.

Заявленная тема актуализирует вопросы взаимодействия *видимого и невидимого* в музыкальном тексте, о которых говорит, в частности, И.И. Земцовский (1992, с. 5), указывая, что одна из исследова-

тельских задач – *сделать невидимое видимым*. Эта задача, в свою очередь, связана с поиском инструментов изучения невидимого, формулированием обоснований и доказательств и поиском баланса: баланса в говорении о невидимом, баланса в исследовательском тексте, баланса между аналитическим и интерпретативным.

Действенным инструментом изучения здесь, на наш взгляд, может стать идея синестетических маркеров (аудиальных, визуальных и кинестетических перцептивных признаков), выдвинутая Н.П. Коляденко (2005, с. 141) и в целом синестетический метод интерпретации музыкальных текстов.

Ощущения, соощущения, восприятия, представления выражаются в музыкальном искусстве многомерно и многообразно. Интерпретативный тип исследовательской рефлексии в этой ситуации может являться тем ключом, который позволит изучать музыкальное искусство с позиции обнаружения в его глубинах многомерных слоев, которые лингвисты именуют не «точками», а «облаками смысла»⁵.

Очерченные в статье исследовательские контексты, конечно, не исчерпывают методологического взаимодействия сомаэстетики и музыковедения. Методологические перспективы здесь представляются как далеко идущие, расширяющиеся и требующие взаимодействий с другими интерпретативными типами исследовательской рефлексии.

Область исследовательских контекстов взаимодействия сомаэстетики и музыковедения (шире – искусствоведения) видится открытой к дискуссии и к дальнейшим углубленным поискам смыслов и инструментов познания этих смыслов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод наш. – Т.К. Определение Р. Шустермана: «Somaesthetics can be provisionally defined as the critical, meliorative study of the experience and use of

one's body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesia) and creative self-fashioning» (Shusterman R., 2000, p. 532).

² Слово «Weltschmerz» «изобрели и пустили в оборот Жан-Поль (в напечатанных посмертно набросках к незавершенному роману “Селина, или Бессмертие души” (1810, опубликовано в 1827)) и Г. Гейне (в статье о французских живописцах (1831), в строках, навеянных впечатлениями от картины П. Делароша “Кромвель у гроба Карла I Английского”))» (Фаустов А., 2018).

³ У А. Кокса, в частности, читаем: “Composers compose the mimetic invitation; performers shape the mimetic invitation; listeners may like or dislike what the music invites them to do: listeners will have a feeling about what the music invites them to do” (Cox A., 2016, p. 46–47). «Композиторы создают миметическое приглашение; исполнители придают этому миметическому приглашению конкретную форму;

слушатели, руководствуясь своими эмоциональными реакциями, могут принять или не принять это приглашение» (перевод наш. – Т.К.).

⁴ Г. Абрамов пишет о пяти архаических движениях: расслаблении, сжатии, растягивании, сворачивании, скручивании (2000, с. 312). Архаические движения – основа архаического языка тела. «Архаическим его называют не потому, что он древний, а потому, что – тотальный: его следы можно отыскать в любом телодвижении, интуитивном или осознанном, на уровне мыслимо ничтожного элемента или всего тела в целом» (Абрамов Г., 2000, с. 311).

⁵ Понятия «точка смысла» и «облако смысла» разработала психолингвист Р.М. Фрумкина (1984, с. 99).

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Г. Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310–313.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.

Березовчук Л.Н. Интерпретатор и аналитик: Музыковедческий текст как предмет музыкального историзма // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 138–143.

Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1993. 48 с.

Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке: Моногр. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1993. 234 с.

Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX – первой половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1994. 36 с.

Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.

Земцовский И.И. Текст – Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 3–6.

Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. 151 с.

Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 1. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. Музыкальная синестетика и неклассическое искусствознание // Искусствознание в контексте других наук в России и за ру-

REFERENCES

Abramov, G. (2000), “Archaic body language”, *Yazyki nauki – yazyki iskusstva* [Languages of science – languages of art], Progress-traditsiya, Moscow, pp. 310–314. (in Russ.)

Bakhtin, M.M. (1979), “The problem of text in linguistics, philology and other humanities. Experience of philosophical analysis”, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], Iskusstvo, Moscow, pp. 281–307. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1993), “Interpreter and analyst: musicological text as a subject of musical historicism”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, pp. 138–143. (in Russ.)

Cox, A. (2016), *Music and embodied cognition. Listening, moving, feeling, and thinking*, Indiana University Press, Bloomington, 300 p. (in Eng.)

Faustov, A.A. (2018), “From observations of the semiotics of grief and anxiety”, *Narratorium* [Narratorium], vol. 11, Available at: <http://narratorium.ru/glavnaya-stranitsa/tekushchii-nomer-narratorium-2018-№-11/> (Accessed 25 December 2023). (in Russ.)

Feinberg, E.L. (2022), *Dve kul'tury. Intuitsiya i logika v iskusstve i nauke* [Two cultures. Intuition and logic in art and science], DMK Press, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Frumkina, R.M. (1984), *Tsvet, smysl, skhodstvo: aspekty psikholingvisticheskogo analiza* [Color, meaning, similarity: aspects of psycholinguistic analysis.], Nauka, Moscow, 175 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1993), *Zerkal'naya simmetriya v muzyke* [Mirror symmetry in music], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 234 p. (in Russ.)

Goncharenko S.S. (1994), *Zerkal'naya simmetriya kak dramaturgicheskii i formobrazuyushchii printsip v muzyke XIX – pervoi poloviny XX veka* [Mirror symmetry as a dramatic and formative principle in music of the 19th – first half of the 20th centuries]. Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 36 p. (in Russ.)

бежом: Параллели и взаимодействия: Материалы Междунар. науч. конф. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2017. С. 263–273.

Магомедова Ю.С. Соматэстетика и герменевтика // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: Сб. ст. М.: МАКС Пресс, 2022. С. 168–170.

Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. 288 с.

Скорбященская О.А. Вебер и Россия // Русско-немецкие музыкальные связи: Сб. ст. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. С. 21–37.

Стасов В.В. О роли фортепиано в музыке и о Листе // Стасов В.В. Статьи о музыке: В 5 вып. Вып. 5-Б. М.: Музыка, 1980. С. 106–174.

Фаустов А.А. Из наблюдений над семиотикой скорби и тревоги // Narratorium. 2018. Вып. 11. URL: <http://narratorium.ru/главная-страница/текущий-номер-narratorium-2018-№-11/> (дата обращения: 25.12.2023).

Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. М.: ДМК Пресс, 2022. 288 с.

Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 175 с.

Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учеб. СПб.: Лань, 2003. 544 с.

Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства: Науч. моногр. / пер. с англ. М. Кукарцевой, Н. Соколовой, В. Волкова; науч. ред. М. Кукарцевой, А. Мегилла; вступ. ст. В. Савчук. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.

Cox A. Music and embodied cognition. Listening, moving, feeling, and thinking. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 300 p.

Shusterman R. Somaesthetics and care of the self: The case of foucault // The Monist, Vol. 83, No. 4, Philosophy as a way of life (October 2000), pp. 530–551. URL: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (дата обращения: 20.12.2023).

Kholopov, Yu.N. (2003), *Garmoniia: teoreticheskii kurs* [Harmony: theoretical course], Lan', Saint Petersburg, 544 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2009), *Betkhoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and creativity: in 2 vol.], Vol. 1, Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, 536 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the 20th century)], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2017), "Musical synaesthetics and non-classical art history", *Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeistviya* [Art history in the context of other sciences in Russia and abroad: parallels and interactions], MGIM im. A.G. Shnitke, Moscow, pp. 263–273. (in Russ.)

Magomedova, Yu.S. (2022), "Somaesthetics and hermeneutics", *Estetika i germenevtika. Sbornik k 60-letiyu kafedry estetiki MGU* [Aesthetics and hermeneutics. Collection for the 60th anniversary of the Department of Aesthetics of Moscow State University], MAKS Press, Moscow, pp. 168–170. (in Russ.)

Nalimov, V.V. (1989), *Spontannost' soznaniya: veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti* [Spontaneity of consciousness: Probabilistic theory of meaning and semantic architectonics of personality], Izd-vo "Prometei" MGPI im. Lenina, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Shusterman, R. (2000), "Somaesthetics and care of the self: the case of foucault", *The Monist*, vol. 83, no. 4, Philosophy as a way of life, pp. 530–551, Available at: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (Accessed 20 December 2023). (in Eng.)

Shusterman, R. (2012), *Pragmatischekaya ehstetika: zhivaya krasota, pereosmyslenie iskusstva* [Pragmatic aesthetics: living beauty, rethinking art], trans. by M. Kukartseva, N. Sokolova, V. Volkov, "Kanon+" ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, 408 p. (in Russ.)

Skorbyashchenskaya, O.A. (2006), "Weber and Russia", *Russko-nemetskie muzykal'nye svyazi* [Russian-German musical connections], Izd-vo Politekhicheskogo universiteta, Saint Petersburg, pp. 21–37. (in Russ.)

Stasov, V.V. (1980), "About the role of the piano in music and about Liszt", *Stasov V.V. Stat'i o muzyke: v 5 vyp.* [Stasov, V.V. Articles about music: in five issues], Issue 5-B, Muzyka, Moscow, pp. 106–174. (in Russ.)

Val'kova, V.B. (1993), *Muzykal'nyi tematizm – myshlenie – kul'tura* [Musical thematicity – thinking – culture], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 48 p. (in Russ.)

Zaks, L.A. (1990), *Khudozhestvennoe soznanie* [Artistic consciousness], Izd-vo Ural'skogo universiteta, Sverdlovsk, 212 p. (in Russ.)

Zemtsovskii, I.I. (1992), "Text – culture – man: experience of a synthetic paradigm", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 4, pp. 3–6. (in Russ.)

Zenkin, K.V. (1995), *Fortepiannaya miniatyura Shopena* [Piano miniature by Chopin], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 151 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Корнелюк Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, редактор редакционно-издательского отдела Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Author Information

Tatiana A. Kornelyuk, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, editor of the Editorial and Publishing Department at Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Поступила в редакцию 22.03.2024

После доработки 09.07.2024

Принята к публикации 16.08.2024

Received 22.03.2024

Revised 09.07.2024

Accepted for publication 16.08.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 121–131
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 3, pp. 121–131
ISSN 2308-1031

© Катонova, Н.Ю., 2024

УДК 785.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-121-131

ПЕРВЫЕ КЛАВИРНЫЕ ДУЭТЫ: ИСТОКИ И КОНТЕКСТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЧЕТЫРЕХРУЧНОЙ ПРАКТИКИ В КЛАВИРНОМ ИСКУССТВЕ

Н.Ю. Катонova¹

¹ Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 190000, Российская Федерация

Аннотация. Четырехручный клавирный дуэт на одном и / или двух клавирных инструментах представляет собой уникальную исполнительскую традицию в европейской музыкальной культуре. Развиваясь нелинейно в контексте формирования органно-клавирного искусства, дуэтный вид исполнительства в самом генезисе проявлялся в различных музыкальных жанрах, не образуя на этом этапе устойчивую традицию. Самые ранние из известных пьес, имеющие обозначение *for two to play*, датируются второй половиной XVI – началом XVII в., и принадлежат крупнейшим представителям английской композиторской школы: Дж. Фарнеби, Н. Карлтону, Т. Томкинсу, Дж. Буллу. Немногочисленный корпус произведений, предназначенных для игры вдвоем за одним и за двумя клавирами, сохранившийся в рукописных («*Mу Ladye Nevells Book*», «*Fitzwilliam Virginal Book*») и ранних печатных сборниках клавирной литературы («*Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls*»), включает переложения консортной музыки, обработки популярных песен и частей мессы, вариации на тему *cantus planus* и т.п. В статье исследуется контекст возникновения четырехручной практики, приводится обзор массива ресурсов в сравнении с данными, содержащимися в изданных во второй половине XX столетия каталогах и монографиях, посвященных истории клавирного дуэта с целью расширения и уточнения списка самых ранних пьес, предназначенных для двух исполнителей, составления более полной картины жанрового генеза фортепианно-дуэтного искусства.

Ключевые слова: вёрджинельная школа, клавирные дуэты, дуэт двух вёрджинелов, четырехручная практика, английская клавирная школа

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Катонova Н.Ю. Первые клавирные дуэты: Истоки и контекст возникновения четырехручной практики в клавирном искусстве // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 121–131. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-121-131.

THE FIRST KEYBOARD DUETS: ORIGINS AND CONTEXT OF THE EMERGENCE OF FOUR-HANDED PRACTICE IN KEYBOARD ART

N.Yu. Katonova¹

¹ Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

Abstract. The four-handed keyboard duet on one and / or two keyboard instruments is a unique performing tradition in European musical culture. Developing non-linearly in the context of the formation of organ and

keyboard art, the duet type of performance at its very genesis manifested itself in various musical genres without forming a stable tradition at this stage. The earliest known pieces labelled "for two to play" date from the second half of the sixteenth to the beginning of the seventeenth century, and belong to the greatest representatives of the English school of composition: J. Farneby, N. Carleton, T. Tomkins and J. Bull. The small corpus of works intended for playing for two at one and two claviers, preserved in manuscript ("My Ladye Nevells Book", "Fitzwilliam Virginal Book") and early printed collections of keyboard literature ("Parthenia or the Maydenhead of the first music that was ever printed for the Virginalls"), includes arrangements of consort music, arrangements of popular songs and parts of the mass, variations on the theme of cantus planus and so on. The article explores the context of the emergence of four-handed practice and reviews the array of resources in comparison with the data contained in catalogues and monographs devoted to the history of the keyboard duet published in the second half of the twentieth century in order to expand and clarify the list of the earliest pieces intended for two performers and to draw a more complete picture of the genre genesis of piano-duet art.

Keywords: Virginal school, keyboard duets, duet of two Virginalists, four-handed practice, English keyboard school

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

For citation: Katonova, N.Yu. (2024), "The first keyboard duets: origins and context of the emergence of four-handed practice in keyboard art", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 121–131. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-121-131.

Истоки и контекст. В становлении английской вёрджинельной школы, обладающей комплексом национальных отличий, включающих жанровую систему, особенности нотации, орнаментики, а также специфику бытования, немалую роль сыграл и общественно-политический контекст: наследие эпохи Реформации, растущее влияние пуритан, которое проявилось, в частности, в ограничении использования органа, считавшегося символом римско-католической церкви, во время служб англиканских епископов.

Церковные органисты отчасти вынужденно смещали фокус своей профессиональной деятельности на занятия клавиром, параллельно апробируя различные варианты адаптации литургического репертуара к клавирному инструментарию, удобного для использования в любом помещении. В этой связи неудивительно, что первые дуэтные опыты также зафиксированы в творчестве английских композиторов-органистов, практиковавших игру на вёрджинеле: согласно статье «Piano duet» в словаре «The new grove dictionary of music and musicians», «самые ранние дуэты на одном клавишном инструменте – английские, датируются началом XVII века» (Dawes F., 2001, p. 681).

Формирование четырехручного репертуара английских вёрджинелистов в XVI в. как обособленного направления творчества было обусловлено распространением клавирной практики как паллиатива или «домашней версии» органного исполнительства, детерминированной, в свою очередь, тем, что М. Друскин называл «обмирщением органной литературы» (1960, с. 34), т.е. проникновением в литургическую практику светских, мирских музыкальных жанров.

Исследуя генезис клавирных дуэтов в контексте развития органно-клавирного искусства, и изучив обширный массив ресурсов и сравнив их с данными, содержащимися в изданных во второй половине XX столетия каталогах и монографиях¹, мы пришли к выводу, что список самых ранних пьес для игры вдвоем должен быть существенно шире, чем указывают авторы большинства специализированных и справочных изданий. Нашу уверенность в том, что четырехручная практика являлась естественной частью формирующейся клавирной культуры и активно применялась в среде музыкантов, принадлежащих одной школе английских вёрджинелистов, для которых подобная разновидность творчества была

осознанной профессиональной необходимостью, разделяет, в частности, научный редактор V тома энциклопедии «Musica Britannica» Стивен Д. Таттл: «Дуэты для двух исполнителей на одном инструменте могли быть более распространены, чем предполагается» (Tuttle S., 1955, p. 206).

Рассматривая первые образцы музыки *for two to play* в своих предыдущих работах², в ряду основных факторов обращения композиторов-клавиристов к дуэтам как за одним инструментом, так и за двумя, мы, в частности, выделяли апробацию различных вариантов увеличения звучности небольшого по диапазону вёрджинела. Именно аспект, обусловивший необходимость увеличения первичной звучности клавира, удвоения его возможностей (так как четырехручные пьесы для одного клавира и для двух появились на самом раннем этапе формирования клавирного искусства в творчестве английских композиторов-органистов второй половины XVI в.) и стал определяющим для генезиса клавирного дуэта.

В XVI в., на начальном этапе формирования специфицированного дуэтного репертуара, пьесы для «игры вдвоем» (*for two to play*) на одной клавиатуре предполагали свободный выбор клавишного инструмента, находящегося «под четырьмя руками». А вот сочинения для дуэта исполнителей, игравших на двух инструментах, обозначались вполне конкретно: «для двух вёрджинелов», «для двух органов или вёрджинелов», «для двух клавесинов».

Композиторы, являвшиеся и исполнителями этих сочинений, в равной степени использовали как органы, так и клавирные инструменты – все определялось конкретной ситуацией, обстоятельствами исполнения, поэтому перечень одних и тех же пьес *for two to play*, относящихся к периоду 1490–1560 гг. мы находим и в органичных, и в фортепианных разделах

современных музыкальных справочников и специализированных каталогов.

Например, в седьмой том антологии, представляющей четыре (с XVI по XIX) века английской органной музыки «English organ music: an anthology from four centuries in ten volumes», в раздел, озаглавленный «Репертуар для дуэта. 1530–1830» (The Duet Repertoire. 1530–1830), включены те же пьесы, которыми, как правило, представлен первоначальный этап становления клавирно-дуэтного искусства в специализированных тематических каталогах, научных и справочных изданиях:

Anon., Felix namque
Byrd William, ut re mi fa sol la
Carleton Nicolas, Verse (In nomine)
Cooke Benjamin, Canon Two in One
Tomkins Tomas, Fancy for Two to Play
Wesley Samuel, Three Duets for Eliza³.

Примеры спецификации. Наиболее интересным и самым ранним из известных примеров в этом ряду является «Алмон» для двух вёрджинелов Дж. Фарнеби – самая короткая из представленных в I томе Фитцуильямовой книги («The Fitzwilliam Virginal Book»)⁴ клавирных миниатюр композитора. Эта восьмитактовая пьеса (две части по четыре такта с повторениями) может исполняться либо на одном инструменте, либо на двух (сохранились две идентичные копии для обоих исполнителей). В первой партии представлена мелодия, напоминающая бергамаску, изложенная в простом, одноголосном проведении; вторая партия аккомпанирует ей изысканными фигурациями и арпеджио (пример 1).

Судя по законченности формы, а также по очень логично распределенному между двумя клавирами музыкальному материалу, впоследствии составившему жанровый паттерн организации партитур для клавирного, а затем фортепианного дуэта (первый вёрджинел исполняет мелодию в верхнем регистре с простым

Пример 1. Дж. Фарнеби. Алмон для двух вёрджинелов. Фрагмент FW, 1, 202



аккомпанементом, а партия второго вёрджинела, значительно более сложная, представляет собой ритмические фигуры (к материалу первой партии), есть основания считать, что сочинение Фарнеби – первое в ряду сохранившихся, но точно не самое раннее из сочиненных английскими вёрджинелистами-виртуозами.

Первые идиоматически выраженные сочинения для игры вдвоем за одним инструментом (*for two to play*) – это композиции для трех рук, специфицируемые в справочниках и каталогах как дуэтные. Их типология фиксирует определенный алгоритм кристаллизации признаков будущего жанра – от трех рук за одним клавиром, используемым для исполнения переложений вокальных номеров мессы (или вокальных номеров мессы в сопровождении органа) до конструирования полноценной четырехручной партитуры для одного или двух клавиров, служащих заменой (эквивалентом) инструментального ансамбля, который назывался в английской музыке «полным консортом» (*whole consort*) (консорт виол, консорт флейт). Репертуар консортов также включал обработки литургического материала: фантазии (*fancy*) на тему

In Nomine, вариации на *cantus firmus*, танцевальные жанры, используемые в сюитах (аллеманда, жига, павана, гальярда), потому эти жанровые формы использовались и в первых дуэтных пьесах.

Среди популярных жанровых форм таких, как *In Nomine*, *Felix namque*, используемых композиторами для создания обработок и переложений для органно-клавирных дуэтов, – также гексахорд *Ut Re Mi Fa Sol La*, тема которого, очевидно, предоставляет неограниченные возможности для варьирования. В. Апель, перу которого принадлежат статьи «Organ» и «Organum» в «The new grove dictionary of music and musicians» прямо указывает на взаимосвязь четырехручной органной практики и ранних клавирных дуэтов, и первой из дуэтных пьес упоминает написанную для трех рук «*Ut re me fa sol la*» Уильяма Бёрда (Apel W., 2001, p. 673).

Полное название сочинения Бёрда «*Ut, Re, Me, Fa, Sol, La, The plainsong Breifs [breves] To Be played By a second person*», ВК 58. По неустановленным причинам эта, записанная на трех строчках остроумная фантазия оказалась не включена ни в один из перечисленных выше клавирных сборников, при том, что

в «Parthenia» опубликовано 8 пьес Бёрда, а в «Fitzwilliam Virginal Book» – 69 (2 из них также являются вариациями на гексахорд, но для клавира соло), и сохранилась только в виде титульной пьесы рукописной нотной тетради Томаса Томкинса⁵, озаглавленной «A good lesson of Mr Byrd» («Прекрасный урок господина Бёрда»)⁶.

Издатель и исполнитель ранней клавирной музыки Дэви Морони (Davitt Moroney) полагает, что структурно фантазии Бёрда наиболее близка также трехручная пьеса «Upon ut re my fa soul la ij longe» («От до ре ми фа соль ля и далее») Николаса Строджерса (Nicholas Strogers) (Moroney D., 2010), впоследствии включенная в уже упоминавшуюся выше антологию «Tudor Keyboard Music».

С учетом того, что годы композиторской активности Строджерса (даты жизни не установлены) – 1564–1575, а предполагаемый период создания «Фантазии» Бёрда – конец 1570-х гг., нижняя граница жанрового генеза сдвигается. Следовательно, мы получаем еще одно подтверждение того, что произведения для двоих исполнителей за одним инструментом (*for two at one instrument*) существовали до появления двух хрестоматийных пьес Н. Карлтона и Т. Томкинса, написанных, очевидно, в начале 1610-х гг.

Также мы обнаружили примеры дуэтных раритетов для трех рук в 66-м томе многотомника «Musica Britannica» «Клавирная музыка эпохи Тюдоров»⁷, где в раздел «The Dublin Virginal Manuscripts» оказались включены две пьесы для исполнения за одним или за двумя инструментами, датируемые серединой XVI в.

Первая – канон «Hornpipe» Джона Алчестера (John Alcesteur) сохранилась в записи на страницах библии, принадлежащей аббатству Evesham, в котором Алчестер был священником в 1539–1540 гг. «Волянка» статична по структуре и оправдывает свое название: второй исполнитель («третья»

рука или второй инструмент) вступает в т. 25 после того, как первый 6 раз сыграл четырехтактовую тему без изменений. Бас в партии, обозначенной *primo*, меняет свою тему (паттерн) дважды, в *secondo* – повторяется без изменений.

Вторая пьеса, озаглавленная «Divisions on the Goodnight ground» (Divisions – здесь: «Вариации на тему колыбельной») – анонимна. В воспроизводимом в современной нотации варианте это сочинение также представляет собой пьесу на трех строчках, т.е. предназначена для исполнения в три или четыре руки. Инструмент и состав не указаны, но интересно, что в каталоге Фергюсона (1995) это сочинение специфицировано как «Piano Duet or Two Pianos» так же, как и пьеса Алчестера⁸. Тема колыбельной, используемая здесь, встречается и в произведениях других авторов этого периода, идентифицировать ее нетрудно также и потому, что она положена на текст стихотворения, известного как Poem № 14 «Good night, good rest» из сборника «Страстный пилигрим», приписываемого У. Шекспиру⁹.

В ряду ранних дуэтных пьес, предполагающих исполнение дуэтом в три руки – яркая батальная пьеса «A Battle and no Battle» («То битва, то нет битвы» или «Битва и затишье»). Это произведение приписывается У. Бёрду, но также существует гипотеза, что авторство принадлежит его ученику – Дж. Буллу. В монографии Е. Сорокина указывает на существование такого предположения, и называет авторство Булла «слабо обоснованным» (1988, с. 12), ссылаясь на комментарий к пьесе, опубликованной в 19-м томе «Musica Britannica».

К. МакГроу (McGraw, 1981), однозначно приписывает авторство «Битвы» У. Бёрду, называя пьесу «самым ранним примером произведения для клавирного дуэта», чем противоречит своему же тезису из вступительной статьи к каталогу,

утверждающему первенство дуэтов Карлтона и Томкинса (McGraw С., 1981, р. 9).

Х. Фергюсон уверен, что сочинение написал Булл, апеллируя к автографу пьесы, хранящемуся в архиве Парижской консерватории¹⁰, но уточняет, что сохранившийся автограф произведения анонимен (Ferguson Н., 1995, р. 53). В подтверждение авторства Булла Фергюсон обращается не только к особенностям стиля композитора, но и к фактам из его биографии, полагая, что яркая батальная пьеса с элементами театрализации написана для любившего военные забавы принца Генри (будущий Генрих VIII), которого Булл обучал игре на виоле.

Заметим, что У. Бёрду также не чужда была милитаристская тематика: среди его клавирных пьес, разрозненных и объединенных в циклы, есть сюита под названием «Битва» (The Battel, ВК 94), 12 частей которой воссоздают целый драматургически выстроенный сюжет, представляющий жизнь новобранца – от присяги до отбоя после битвы. В их числе такие программные зарисовки, насыщенные мастерски воспроизведенными звуками полковой жизни, как «Солдаты строятся», «Марш конницы», «Марш пехоты», «Трубный сигнал», «Флейта и барабан», «Марш перед битвой» и т.п.

В связи с тем, что авторская принадлежность одноименной клавирной сюиты Бёрда не вызывает разночтений, логично допущение исследователей, что его перу принадлежит и виртуозная «Битва» для дуэта клавиристов. Тем не менее, в энциклопедии «Musica Britannica» (МВ, хix, № 108) пьеса атрибутирована как произведение Дж Булла. В современной исполнительской практике во всех известных записях этого сочинения на одном клавире, и на двух, также указано авторство Булла¹¹.

«Битва и затишье» – необычно длинное (144 такта) для своего времени, яркое,

виртуозное произведение, слегка перегруженное деталями фактуры, характерными для клавирных пьес «батального» содержания, в которых используются звукоизобразительные эффекты, имитирующие звуки сражения.

Четырехтактовый *ground* в басу, повторяясь дважды, один раз в начале, другой – в конце, имитирует низкий звук колокола, возвещающего начало и окончание сражения, и может исполняться на басовой виоле (возможно, эта партия как раз и предназначалась принцу Генри).

Ближе к концу тема *ground* расширяется, чтобы вместить три раздела, обозначенные соответственно: «Колокол, сначала медленно, потом быстро, десять раз», «Колокола Осни (предмесье Оксфорда, где был расположен монастырь), очень быстро, 20 раз» и «Завершение боя (затишье) и звук колокола».

Идиома жанра. Несмотря на достаточно обширный список пьес для исполнения в три и в четыре руки, рассмотренных выше, в мировой музыкальной историографии – справочных статьях, изданных монографиях или диссертационных исследованиях пьесы «A Verse for two to play (In Nomine)» Николаса Карлтона и «Fancy» Томаса Томкинса отмечены как самые ранние произведения для клавирного дуэта, с которых начинается отсчет четырехручной литературы¹².

Х. Миллер, первым из исследователей представив ранние клавирные дуэты как самостоятельную категорию клавирного искусства, помещает в один типологический ряд примеры использования дуэта двух клавиров – «Almon» Дж. Фарнеби, которую называет «самой ранней из известных в современном музыкознании сочинений для двух клавирных инструментов» (Miller Н., 1943, р. 439), и дуэты за одним инструментом Н. Карлтона и Т. Томкинса, не отделяя при этом один

тип четырехручной практики от другого, и не обосновывая разницу трактовки клавира в обоих случаях.

По нашему мнению, такой подход представляется оправданным как с точки зрения генезиса будущего жанра, так и в контексте исследования типологии каждого из видов формирующейся (или уже сформировавшейся к тому времени) дуэтной практики. Х. Фергюсон полагает, что пьеса Карлтона «*Verse (In nomine)*» не несет в себе характеристических черт зарождающегося дуэтного жанра, но пьесе Томкинса «*A Fancy for Two to Play*» называет «подлинной идиомой дуэта», уточняя, что «[ее] антифонные и имитационные приемы, несомненно, были заимствованы из литургической практики, при этом близкое расположение равноценных партий двух исполнителей способствует их единому полифоническому звучанию» (Ferguson H., 1995, p. 1).

Автор первой полноценной монографии, посвященной истории фортепианного дуэта за одним инструментом, Э. Любин обращает внимание на «единственные две дуэтные композиции, сохранившиеся со времен клавесина. Обе принадлежат английским композиторам начала XVII в., Николасу Карлтону и Томасу Томкинсу...» (Lubin E., 1970, p. 9) и характеризует обе пьесы «очаровательными, представляющими не только исторический интерес» (Lubin E., 1970, p. 9).

Е. Сорокина, анализируя в первой главе своей монографии первичные примеры проявления дуэтного жанра, добавляет к сочинениям Карлтона и Томкинса пьесу «Битва и затишье» («*A Battle and no Battle*»), очерчивая, таким образом, направление дальнейших исследований, но не останавливаясь подробно на причинах, побудивших английских композиторов-органистов обратиться к расширенному звучанию клавирного инструмента, обусловившему вариативность исполь-

зования трех и / или четырех рук для исполнения пьес *for two to play* (Сорокина Е., 1988, с. 12–13).

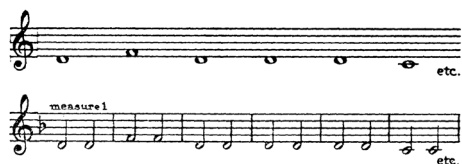
Автор статьи «*Piano Duet*» («Фортепианный дуэт») в словаре Гроува Фрэнк Дэйвз (Frank Dawes), приводит следующие исторические подробности взаимоотношенности появления пьес, идентифицируемые в истории музыки как «первые клавирные дуэты»: «В рукописи, некогда принадлежавшей Томкинсу, есть пьесы Николаса Карлтона и Томаса Томкинса (GB-Lbm Add.29996). Оба композитора были близкими друзьями и соседями в Вустершире, и эти пьесы вполне могли быть написаны для совместного исполнения. Дуэт Томкинса (MB, v, № 32) представляет собой фантазию, а дуэт Карлтона – расширенную и тонко построенную [обработку – Н.К.] *In Nomine*. Заглавие этой пьесы “*A Verse for two to play*” (“Стих (верса) для игры вдвоем”) предполагает как домашнее, так и квазилитургическое использование» (Daves F., 2001, p. 681).

Полное наименование пьесы Н. Карлтона – «Стих (верса) для игры вдвоем на вёрджинеле или органе», и это одна из немногих дуэтных композиций, для которой вариативный инструментарий указан самим автором, что свидетельствует о едином репертуаре (как дуэтным, так и сольным) для органа и клавира, и подтверждает наличие практики использования клавирного дуэта для исполнения четырехголосных частей мессы. На такую практику указывает и использование термина *verse* – стих в названии пьесы. В литургической практике *верса* – мелодия (тема) псалма, исполняемая на органе между ее повторениями хором. Большинство английских *cantus planus*¹³ елизаветинского периода были именно мелодическими, хотя некоторые из них исполнялись в свободных контрапунктических формах, не использующих *cantus firmus* в качестве основы.

Пьеса Карлтона является обработкой части стиха (версеты) «Benedictus» из популярнейшей мессы Джона Тавернера «Gloria Tibi Trinitas», это одна из многих органных транскрипций известной темы. Шестиголосная месса Тавернера «Gloria Tibi Trinitas» в качестве базового голоса (*cantus firmus*) использует григорианскую мелодию одноименного песнопения. Фрагмент одного из ее номеров (Benedictus), открывающийся словами «In nomine Domini», приобрела исключительную популярность. Как правило, его аранжировали как короткую инструментальную пьесу, которую можно было исполнять либо на органе, либо на нескольких виолах, объединенных в консорт. Ряд композиторов оставил самостоятельные полифонические фантазии на тему Тавернера, где в одном из голосов обязательно проводилась та самая григорианская тема. Этот уникальный жанр, остававшийся чрезвычайно востребованным в английской инструментальной музыке вплоть до конца XVII в., так и назывался – *in nomine*.

«Верса» Карлтона представляет собой обработку *cantus firmus*, каждая нота которого повторяется дважды, образуя тему уже самостоятельного произведения (пример 2):

Пример 2. Н. Карлтон. «Верса».
Первая строчка – тема хорала (plain song),
вторая строчка – тема Карлтона



Распределенный между двумя партиями тематический материал представляет собой продуманный баланс между темой контрапункта и его имитацией, что, на наш взгляд, подтверждает неслучайность избранного состава и типизированность сочинений подобного рода (примеры 3, 4).

Аналогичная структура сочинения для клавира в четыре руки, имитирующая

Пример 3. Н. Карлтон. «Верса для игры вдвоем».
Партия *primo*. Фрагмент (Miller H., 1943, p. 442)



Пример 4. Н. Карлтон. «Верса для игры вдвоем».
Партия *secondo*. Фрагмент (Miller H., 1943, p. 443)



диалог двух отвечающих друг другу хоров, представлена и в важнейшем для дуэтного жанра сочинении – «Фантазии для игры вдвоем» («A Fancy for two to play») Т. Томкинса.

Томас Томкинс, являясь представителем одной из самых известных в церковных кругах музыкальных династий и сыном приходского викария, был одним из тех английских композиторов елизаветинской эпохи, кто с негодованием наблюдал за гибелью церковных органов и богатой хоровой англиканской традиции при пуританах. В последние годы жизни Томкинс, тяготевший к контрапунктическим формам и стилям, заложенным У. Бёрдом и О. Гиббонсом, удалился от общественной жизни и посвятил себя написанию клавирной музыки. Наиболее значительной и наиболее представленной в клавирном творчестве Томкинса, в основном, писавшем для консорта виол, была *фантазия*, в которой развитие музыкального материала

(как мелодических, так и гармонических его комплексов) основано на контрапунктически структурированных контрастах.

«Фантазия для игры вдвоем» по сравнению с пьесами современников для трех рук – демонстрирует новый, усложненный модус организации партитуры для клавирного дуэта, использующей все возможности использования и контраста регистров в относительно узких пределах диапазона клавиатуры. Пьеса отличается поступательным голосоведением, последовательным чередованием первой и второй партий. Важным подтверждением правильности наших наблюдений над структурой первых пьес для клавирных дуэтов, заимствующих диалогическую форму итальянских хоровых концертов, является ремарка Джона Брайдана, исполнителя и исследователя консортной музыки, обратившего внимание на то, что Томкинс «обращается с двумя исполнителями скорее как с двумя отдельными “хорами” в итальянской канцоне *cori spezzati*, которые, подражая друг другу, объединяются в финале для получения эффектов богатой звучности»¹⁴ (пример 5).

Пример 5. Т. Томкинс. «Фантазия для игры вдвоем» в современной транскрипции. Фрагмент



Э. Любин, рассматривая пьесу Томкинса, в целом, вне литургического контекста, уточняет: «Fancу – явно инструментальная пьеса, структурированная **антифонно** (выделено нами. – Н.К.), для чего и привлечены двое исполнителей» (Lubin E., 1970, pp. 8–9).

Пьесами английских мастеров список ранних произведений для клавирного дуэ-

та не исчерпывается. Так, в 1557 г. (т.е. примерно в то же время, когда была написана пьеса Николаса Строджерса «*Ut re mi fa sol la*») испанским композитором-органистом Луисом Венегасом де Энестросой (Luis Venegas de Henestrosa) был составлен сборник «Музыка при дворе Карла V» (Angels H., 1944, p. 158), где в раздел «Новые ноты для клавиров» оказалось включено пятистраничное сочинение, являющееся транскрипцией шансона Томаса Крекийона (Thomas Crequillon) «Красотка без пары» («*Belle sans per*», 12vv, arr. for 2 kbd) для двух инструментов («*Chancion Belle sans paire a doce para dos instrumentos*»)¹⁵.

Шансон «Красотка без пары» представляет собой написанное в дорийском G со вступлением и развернутой основной частью и с элементами имитации переложение для двух исполнителей на двух клавирах (органах) и хронологически опережает пьесу «Алмон» для двух вёрджинелов Дж. Фарнеби, являясь таким образом самым ранним из известных нотированных примеров транскрипционных пьес для двух клавиров.

В. Апель, завершая обзор дуэтных пьес в сборниках английских вёрджинелистов, приходит к выводу, что сочинения Т. Крекийона и Дж. Фарнеби – «единственные из известных примеров клавирной музыки для двух инструментов, предшествующие сонатам Бернардо Паскуини и пьес Франсуа Куперена» (Apel W., 1972, p. 303).

Рассмотренные в статье пьесы, репрезентирующие начальный этап формирования клавирно-дуэтного искусства, свидетельствуют о широком спектре возможностей жанра и его трактовке, фиксируя при этом неустойчивую еще идиоматику. Тем не менее, дошедшие до наших дней образцы свидетельствуют о неслучайности выбора дуэтного состава композиторами и органичном присутствии четырехручной практики в контексте развития и совершенствования европейской клавирной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: (Сорокина Е., 1988; Тайманов И. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра. Л., 1982; Moldenhauer H. Piano Duo. A Dissertation. Chicago Unieiversity Press, 1950; Lubin E. The Piano Duet: A Guide for Pianists. New York, 1970; Ferguson H. The Keyboard Duets from the 16th to the 20th century. Oxford University Press, 1995; Febel R. Musik fur zwei Klaviere. PFAU, 1998; Hinson M. Music for More than One Piano. An Annotated Guide. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis, 2001; Grant L. Maxwell. Music for Three or More Pianists: A Historical Survey and Catalogue. Metuchen (New York), London, 1993; McGraw C. Piano Duet Repertoire. Music Originally Written for One Piano, Four Hands. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis. 1981.

² См.: Катанова Н. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра. М., 2002. 322 с.; Мультиклавирные ансамбли. Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / сост., вступ. ст. и аннот. Н.Ю. Катановой. СПб.: Сударыня, 2002. 83 с.; Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки / ред.-сост. Н. Катанова. СПб.: Лань, 2007. 39 с.; Катанова Н. Истоки дуэтного исполнительства в свете общих признаков мегажанра // Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 25 марта 2015 г. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии, 2015. С. 30–46.

³ English organ music: an anthology from four centuries in ten volumes / ed. Robin Langely. Novello & Co, 1988. Vol. 7. 50 p.

⁴ The Fitzwilliam Virginal Book, Vol. 2. Rev. ed. Blanch Winogron. New York: Dover Publications, 1979. P. 202.

⁵ Paris Conservatory. Res. 1122, a miscellaneous MS in the hand of Thomas Tomkins.

⁶ Существует предположение, что до своего назначения кантором в собор Вустершира в 1596 г., Томкинс работал органистом в Лондоне под руководством Бёрда, поскольку обращался к нему как к «моему пожилому и очень почитаемому мастеру».

⁷ Tudor Keyboard Music // Musica britannica a national collection of music, transcribed and edited by John Caldwell. Published for The Musica Britannica Trust / Established by the Royal Musical Association / London: Stainer and Bell, 1995. Pp. 1520–1580.

⁸ Инструмент в оригинале не указан, но интересно, что в каталоге издания Ferguson H. «Keyboard Duets from 16th to the 20th century» это

сочинение обозначено к исполнению «Piano Duet от Two Pianos» так же, как и пьеса анонимного композитора середины XVI в., названная издателем (ed. John Ward, Shott) «Divisions on the Goodnight ground» (Divisions – здесь: «Вариации (на тему Колыбельной)»).

⁹ «Страстный пилигрим» (1599) – антология из 20 стихотворений, собранных и опубликованных Уильямом Джаггардом. На титульном листе издания автором всех стихотворений был указан У. Шекспир, однако только пять из них считаются принадлежащими его перу.

¹⁰ Paris Conserv. Res. 1185, a MS collection of keyboard music once belonging to Benjamin Cosyn.

¹¹ См., например: Wilson G., Asperen B. (harp-sichord). J. Bull. A Battle and No Battle (Amsterdam, 1986). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DSifY1UCk1w&ysclid=lv5fzt25jg952869813> (дата обращения: 30.04.2024); Zemele D. (Virginal), Ducornet M. (Virginal). J. Bull. A Battle and No Battle (Amsterdam, 2020). URL: <https://darjazemele.bandcamp.com/> (дата обращения: 30.04.2024).

¹² В настоящее время сочинения Карлтона и Томкинса хранятся в Британской библиотеке (British Library Add. MS 29996), и в XX в. были изданы дважды: это издания Two Elizabethan Keyboard Duets, ed. Frank Dawes (Shott, 1949); и Two Elizabethan Keyboard Duets, ed. Nigels Verlag (1972).

¹³ *Plainsong*, также называемый *plainchant*, григорианский кант (q.v.). Слово происходит от латинского термина XIII в. *cantus planus* – «простая песня»), обозначающего немерный ритм и монофонию (одна строка мелодии) григорианского пения, в отличие от мерного ритма полифонической (многочастной) музыки, называемого *cantus mensuratus* или *cantus figuratus* «мерная» или «фигурная» песня). См. подробнее об этом: Plainsong (music) // Britannica. com. URL: <https://www.britannica.com/art/plainsong-music> (дата обращения: 12.04.2024).

¹⁴ Tomkins T. Consort Music for Viols and Voices. URL: <https://early-music.narod.ru/performer/performers/rose-consort-of-viols.htm> (дата обращения: 22.04.2024).

¹⁵ Определение «инструмент» (instrument) использовалось в XVI–XVII вв. в названиях табулатурных сборников, органичных и клавирных книгах Испании, Германии и Нидерландов в значении одного из клавишно-струнных инструментов, и, соответственно, объединенные в эти сборники пьесы предназначались не только для органа, но и для существующих разновидностей клавира.

ЛИТЕРАТУРА

Друскин М.С. Клавирная музыка XVI–XVIII вв. Л.: Госмузиздат, 1960. 320 с.

Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М., 1988. 319 с.

REFERENCES

Angels, H.M. (1944), *Documentos de la Musica Espanola: La Musica en la corte de Carlos, V.* (in Spain.)

Apel, W. (1972), *The History of Keyboard music to 1700*, Translated and revised by Hans

- Angels H.M. Documentos de la Musica Espanola: La Musica en la corte de Carlos V. 1944.
- Apel W. The History of Keyboard music to 1700. Translated and revised by Hans Tischler. Indiana University Press, 1972. 803 p.
- Apel W. Organ // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. 2nd ed. / ed. S. Sadie. London: Macmillan, 2001. P. 673.
- Dawes F. Piano Duet // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. 2nd ed. / ed. S. Sadie. London: Macmillan, 2001. Pp. 680–682.
- Ferguson H. The Keyboard Duets from the 16th to the 20th century. Oxford University Press, 1995. 103 p.
- Lubin E. The Piano Duet: A Guide for Pianists. New York, 1970. 221 p.
- McGraw C. Piano Duet Repertoire. Music Originally Written for One Piano, Four Hands. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis. 1981. 334 p.
- Miller H. The earliest keyboard duets. *Musical Quarterly* XXIX, 1943. Pp. 438–457.
- Moroney D. Disk annotation // Davitt Moroney (harpsichord). William Byrd (1539/40–1623). The Complete Keyboard Music. Hyperion, 2010. URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/a.asp?a=A1235> (дата обращения: 22.03.2024).
- Tuttle S. Thomas Tomkins // *Musica Britannica*. London: Stainer and Bell, 1955. Score 1, Xviii, p. 206.
- Tischler, Indniana University Press, 803 p. (in Eng.)
- Apel, W. (2001), “Organ”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols, ed. S. Sadie, 2 ed., Macmillan, London, p. 673. (in Eng.)
- Dawes, F. (2001), “Piano Duet”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols, ed. S. Sadie, 2 ed., Macmillan, London, pp. 680–682. (in Eng.)
- Druskin, M.S. (1960), *Klavirnaya muzyka XVI–XVIII vv.* [Keyboard music of the XVI–XVIII centuries], Gosmuzizdat, Leningrad, 320 p. (in Russ.)
- Ferguson, H. (1995), *The Keyboard Duets from the 16th to the 20th century*, Oxford University Press, 103 p. (in Eng.)
- Lubin, E. (1970), *The Piano Duet: A Guide for Pianists*, New York, 221 p. (in Eng.)
- McGraw, C. (1981), *Piano Duet Repertoire. Music Originally Written for One Piano, Four Hands*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 334 p. (in Eng.)
- Miller, H. (1943), *The earliest keyboard duets. Musical Quarterly* XXIX, pp. 438–457. (in Eng.)
- Moroney, D. (2010), “Disk annotation”, *Davitt Moroney (harpsichord). William Byrd (1539 / 40–1623). The Complete Keyboard Music*, Hyperion, Available at: <https://www.hyperion-records.co.uk/a.asp?a=A1235> (accessed: 22 March 2024). (in Eng.)
- Sorokina, E.G. (1988), *Fortepiannyi duet. Istoriya zhanra* [A piano duet. The history of the genre], Moscow, 319 p. (in Russ.)
- Tuttle, S. (1955), “Thomas Tomkins”, *Musica Britannica*, XMIII, Stainer and Bell, London, p. 206. (in Eng.)

Сведения об авторах

Катонova Наталья Юрьевна, ученый секретарь Музейного объединения «Музей Москвы», преподаватель Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)
E-mail: n_katonova@mail.ru

Authors Information

Natalya Y. Katonova, Scientific Secretary of the Museum association “Museum of Moscow” (Moscow), lecturer of the Gnessin Russian Academy of Music (Moscow)
E-mail: n_katonova@mail.ru

Поступила в редакцию 16.05.2024
После доработки 26.07.2024
Принята к публикации 17.08.2024

Received 16.05.2024
Revised 26.07.2024
Accepted for publication 17.08.2024

© Цюй Синь, Юферова, О.А., 2024

УДК 7.08

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-132-139

О ДИРИЖЕРСКО-ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПОДХОДАХ К ИСПОЛНЕНИЮ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Цюй Синь¹, О.А. Юферова¹

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

Аннотация. В дирижерской практике Первая симфония Л. ван Бетховена пользуется широкой популярностью. Ее исполняют как начинающие, так и известные, выдающиеся дирижеры. Уже на протяжении двух столетий она звучит в различных странах мира, а со второй половины XX в. – и в Китае. При этом в научной литературе отсутствуют источники, посвященные дирижерской интерпретации данного сочинения, что обуславливает актуальность настоящей работы. Цель статьи – выявить дирижерско-интерпретационные подходы к исполнению Первой симфонии Бетховена. Для ее реализации ставятся две задачи. Первая связана с рассмотрением вопросов темпового решения сочинения, а вторая – с раскрытием особенностей его оркестрового исполнения. Отмечается, что установление дирижером оптимальных темповых значений для симфонического цикла необходимо в целях обеспечения целостности, единства звучащего произведения, его комфортности для слушательского восприятия. Руководителю оркестра необходимо работать над качеством звука, чувством ансамбля, общим балансом звучания коллектива. В случае, если авторские указания в партитуре отсутствуют, дирижер может вносить собственные исполнительские дополнения и коррективы. При этом они могут быть оправданы лишь в тех случаях, когда соответствуют композиторскому замыслу.

Ключевые слова: дирижер, темп, симфония, оркестр, Л. ван Бетховен

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цюй Синь, Юферова О.А. О дирижерско-интерпретационных подходах к исполнению Первой симфонии Л. ван Бетховена // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 132–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-132-139.

ON CONDUCTING AND INTERPRETATIVE APPROACHES TO THE PERFORMANCE OF L. VAN BEETHOVEN'S FIRST SYMPHONY

Qu Xin¹, O.A. Yuferova¹

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

Abstract. At conducting practice the first symphony of L. van Beethoven is very popular. It performed by different conductors – famous and beginners. During two centuries the first symphony sounds in a different countries of the world and since the end of the twentieth century – in China. At the same time in the scientific works there are no information about the conducting of this composition. That determines the relevance of this article. The purpose of this article is to identify the features of the conductor's performance of L. van Beethoven's First symphony. The authors are consider two tasks. The first is links with the issue of a pace, and the second is related with the conductor's work in its orchestra. It is noted that the selection by conductor of optimal speed values for this symphonic cycle is necessary to ensure the integrity, unity of this composition, for comfortable listener's perception. The conductor and orchestra are interconnected components of a single performing act. The orchestra leader needs to work on the sound quality, the feeling of the ensemble and the overall balance of the sound. If there

are no author's instructions in the score, the conductor can make his own performance additions and adjustments. Moreover, they can be justified only for the correction the author's intention.

Keywords: conductor, pace, symphony, orchestra, L. van Beethoven

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

For citation: Qu Xin, Yuferova, O.A. (2024), "On conducting and interpretative approaches to the performance of L. van Beethoven's First Symphony", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 132–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-132-139.

Первая симфония – яркое событие в творческой биографии Л. ван Бетховена. С одной стороны, она восходит к симфоническим принципам Й. Гайдна и В. Моцарта. В ней композитор опирается на жанрово-бытовые образы, использует танцевальные элементы, камерный, «прозрачный» оркестр. С другой – Первая симфония предстает началом творческого расцвета Бетховена, в ее стилистике зарождается новый, бетховенский стиль. «Поэмой юности, улыбающейся своим мечтам» назвал данное сочинение Ромен Роллан (1937, с. 27). В музыке симфонии присутствует ощущение полноты и радости бытия, чувствуется открытость автора перед миром, его стремление двигаться к новым завоеваниям и свершениям.

Первая симфония Л. ван Бетховена – это хрестоматийный материал, который входит в репертуар многих дирижеров. Она способствует формированию дирижерско-исполнительских умений и навыков, поэтому активно используется в учебно-образовательном процессе и является важным компонентом исполнительских программ студентов дирижерского факультета.

Первая симфония Л. ван Бетховена со времени своего создания, с 1800 г., звучит на концертных площадках различных стран мира как в Европе, так и России, Америке. К ней обращались такие выдающиеся дирижеры, как Н. Рубинштейн (1835–1881, Россия), М. Эрдмансдёрфер (1848–1905, Германия), В. Фуртвенглер (1886–1954, Германия), Н. Голованов (1891–1953, Россия, СССР), Е. Мравин-

ский (1903–1988, СССР), Г. Караян (1908–1989, Австрия), Г. Ванд (1912–2002, Германия), Л. Бернштейн (1918–1990, Америка), М. Гилен (1927–2019, Австрия), Н. Арнонкур (1929–2016, Австрия), В. Федосеев (1932, СССР) и др.

Со второй половины XX в. к Первой симфонии проявился интерес и в Китае. Ее исполняли Чжан Лян, Дан Зон Хи, а также автор настоящей статьи, Цюй Синь. Отметим, что автор опирается на собственный опыт работы с государственным симфоническим оркестром кинематографии Китая, который находится в городе Шэньян (провинция Ляонин). Этот китайский оркестр, конечно же, отличается от российских, специализирующихся на исполнении академической музыки различных эпох. Его опыт связан, прежде всего, с исполнением музыки к китайским кинофильмам. Такой репертуар накладывает отпечаток на особенности звукоизвлечения и звуковедения оркестрантов. Тем не менее, несмотря на ограниченный круг исполняемой музыки как в стилевом, так и историко-географическом отношении, китайский оркестр имеет некоторый опыт игры произведений западноевропейской традиции.

Для автора дирижерский опыт исполнения Первой симфонии имеет важное значение. Это сочинение стало определенной ступенью в овладении искусством дирижирования, а также в постижении оркестровых произведений гениального немецкого композитора. Стоит отметить, что, несмотря на простоту музыкального языка, лаконичность выражения музы-

кальных мыслей Первая симфония требует к себе особого дирижерско-исполнительского внимания. Так, В.К. Полянский¹ на этот счет высказал следующее мнение: «Чтобы продирижировать Первой симфонией Бетховена, надо знать остальные восемь, квартеты и сонаты, без которых никак нельзя понять его стиль» (Кривицкая Е., 2009). Музыкант отмечает, что кроме изучения музыки Л. Бетховена, ему пришлось слушать много сочинений современников композитора, прежде всего, Й. Гайдна и В.А. Моцарта.

Мысль В.К. Полянского весьма справедлива, поскольку для дирижерского исполнения Первой симфонии необходим достаточный багаж знаний в области бетховенского стиля, шире – венской классической школы, а именно, вопросов оркестрового письма, инструментоведения, музыкального языка. Большую помощь в приобщении к данной области знаний оказало автору личное общение с Ю.М. Ткаченко², его наставничество в классе дирижирования.

Отметим, что научной литературы, связанной с вопросами дирижерско-исполнительской интерпретации Первой симфонии Л. Бетховена, нами не обнаружено. О симфонической музыке Л. Бетховена затрагивается в труде Л. Сидельникова «Симфоническое исполнительство», а именно, в контексте зарождения оркестровой культуры и становления классического симфонического оркестра (1991).

На основании своего дирижерского опыта о композиционных, драматургических, содержательных закономерностях симфонической музыки Л. Бетховена пишет В. Фуртвенглер (1975). В статье «Бетховен и мы» им представлены замечания к исполнению I части Пятой симфонии. Заметки по поводу дирижерского исполнения некоторых симфоний Л. Бетховена обнаруживаются в статьях Л. Гинзбурга, посвященных выдающимся дирижерам конца XIX–XX вв. (Г. Малеру, Ф. Вейн-

гартнеру, В. Фуртвенглеру, А. Тосканини, О. Клемпереру и др.) (1981).

Темповой трактовке инструментальных сочинений Л. Бетховена посвящена статья Д. Чеховича (2019). В ней излагаются основные сведения о темпах Л. Бетховена, включая произведения, в которых композитор указал скорость исполнения в метрономическом выражении. Д. Чехович сопоставляет хронометраж звучания симфоний в исполнениях, принадлежащих различным историческим периодам, а также предлагает свою методику расчета продолжительности их звучания исходя из метрономизаций.

Итак, малоизученность избранной темы, а также отсутствие источников, посвященных специальному изучению дирижерско-исполнительского воплощения Первой симфонии Л. ван Бетховена, обуславливает актуальность настоящей работы.

Цель статьи заключается в выявлении дирижерско-интерпретационных подходов к исполнению Первой симфонии Л. ван Бетховена. Для ее достижения ставятся две задачи: 1) осветить вопросы темпового «прочтения» сочинения; 2) раскрыть работу дирижера над оркестровым исполнением. Рассмотрим последовательно каждую из них.

Для исполнения Первой симфонии дирижеру необходимо установить оптимальные темповые значения. В партитуре каждая из четырех частей сочинения имеет свои темповые характеристики. Так, I часть – *Adagio molto. Allegro con brio*; II часть – *Andante cantabile con moto*; III часть – *Menuetto: Allegro molto e vivace*; IV часть – *Finale: Adagio. Allegro molto e vivace*. В дополнение к ним в партитуре симфонии присутствуют темповые указания, связанные с количеством ударов метронома в минуту, в начале каждой из частей произведения, а в случае с I и IV частями – и разделов. Таким образом, крайние части в своей внутренней темповой организации не однородны.

Как справедливо отмечает Д. Чехович, в вопросе установления темпов частей циклического сочинения основной момент заключается в их соотносительности, а не в математически выверенном, абсолютном значении (2019). То есть дирижеру важно решить задачу взаимосоотносительности темпов четырех частей Первой симфонии, причем как на уровне цикла, так и внутри частей.

Так, в I части медленный темп вступления сменяется быстрым движением сонатного аллегро. Первоначально, в 1817 г., композитор проставил для вступления I части (*Adagio molto*) указание $\text{♩}=88$. А для последующего сонатного аллегро (*Allegro con brio*) автор приравнял значение половинной ноты к 112. Отметим, что счетной единицей во вступлении к I части является одна восьмая нота. А в сонатном аллегро пульсация связана с половинной нотой. При исполнении важно, чтобы по темпу было соответствие между разделами. Так, тему главной партии сонатного аллегро следует дирижировать на 2 доли, каждая из которых равна половинной ноте. При этом каждая из двух долей в темповом отношении должна быть равна или несколько быстрее одной восьмой ноты вступления. Такое исполнение с технической и психологической точек зрения удобно музыкантам и отвечает требованиям, сложившимся в стилистике исполнения произведений бетховенского времени.

Перед исполнением II части симфонии дирижер также сталкивается с вопросом темповых значений. Л. Бетховен предлагает темп, эквивалентный $\text{♩}=120$. Но это, несомненно, слишком быстро для *Andante cantabile con moto*. Для более комфортного слушательского восприятия достаточно $\text{♩}=100-106$. Если сравнить с точки зрения темпового решения известные автору исполнительские версии, то ситуация окажется различной. Так, в 1952 г. в записи В. Фуртвенглера

темп II части симфонии оказывается таким, что восьмая нота равна примерно 88, а в записи Н. Арнокура эта длительность примерно достигает 104. На наш взгляд, обе эти записи в художественном отношении весьма ценные. Однако для дирижерско-исполнительской практики XXI в. эти темповые решения не актуальны. Отмечаем, что выбор темпа частей Первой симфонии Л. Бетховена должен соответствовать композиторскому замыслу, приближаться к значениям, указанным в партитуре.

Что касается темпа III части симфонии, то здесь Л. Бетховен дает метрономическое указание 108 для половинной ноты с точкой. Следует отметить, что для правильного восприятия симфонического цикла темп III части нужно согласовать с предыдущими частями. Это можно представить следующим образом: восьмая нота *Adagio molto* (I часть, вступление) должна соответствовать половинной ноте *Allegro con brio* (I часть, сонатное аллегро) и равняться целому такту III части симфонии.

Во вступлении к финалу – *Adagio* – композитором проставлен темп $\text{♩}=63$, а в последующем *Allegro molto e vivace* половинная нота предстает равной 88 ударам метронома в минуту. Отметим, что для целостного восприятия симфонического цикла при исполнении финала можно допустить, чтобы один такт *Allegro molto e vivace* соответствовал восьмой ноте *Adagio molto* (I часть, вступление).

После уточнения темповых характеристик частей Первой симфонии дирижеру предстоит многоплановая работа над оркестровым исполнением сочинения. Важнейшими задачами руководителя оркестра становятся работа над ансамблем, достижением идентичных характеристик звучания инструментов оркестра по динамике, штрихам, звукоизвлечению.

В звучании оркестра должно быть единообразие манеры исполнения. От

дирижера первоначально требуется нахождение соответствующего произведению стиля игры, которого впоследствии должны придерживаться музыканты. Так, Первая симфония Л. Бетховена должна в целом отразить классический стиль, присущий молодому композитору, которому свойственны легкость, стремительность, динамичность звучания.

В Первой симфонии для большей выразительности и максимального приближения к классическому стилю струнные инструменты должны играть короткие ноты штрихом *spiccato*, причем полетным, острым *spiccato*, которое берется не размашистым движением смычка, а как бы прыгающим, «с воздуха». Уровень остроты штриха определяется дирижером. Уточним, что чем более сухая акустика концертного зала, тем более «протянутым» должно быть *spiccato*, и, наоборот, чем она более влажная, тем *spiccato* нужно исполнять острее.

Что касается деревянно-духовой группы инструментов, то исполнителям нужно, во-первых, хорошо владеть незаметной атакой, которая производится на придыхании. Это связано, прежде всего, с теми случаями, когда необходимо идеальное *legato*, например, при переходящих от одного инструмента к другому мелодико-ритмических фигурах, которые должны звучать непрерывной цепочкой (побочная партия, I часть). Во-вторых, важно умело владеть и явной атакой. Она требуется для более твердого, определенного звучания (на *tu*) или, наоборот, более мягкого звучания (на *du*). С помощью твердой атаки возникают различного рода акценты, все виды звучания *non legato*: *marcato*, *staccato*, отрывистые звуки и т.п. Твердая атака может происходить как на одном дыхании, так и сопровождаться взятием нового дыхания. В последнем случае нужно следить, чтобы атака произошла своевременно, не за счет последующих звуков.

В Первой симфонии деревянно-духовые инструменты используют различные штрихи. Штрих портато связан с атакованием каждого звука на одном легатном дыхании (например, главная партия в репризе I части, главная тема II части). Стаккато у деревянных требует острой атаки, а также немедленной задержки выдыхаемого воздуха. Этот штрих преобладает, например, в исполнении разработки I части симфонии. Легато деревянных требует, чтобы первая нота еще не отзвучала, когда следующая уже была бы подготовлена к исполнению.

Медные духовые инструменты в Первой симфонии представлены лишь валторнами и трубами. Медные используются в *tutti* (например, вступление к I части, главная партия I части в репризе, предыкт перед кодой в финале), включаются в качестве оркестровой педали, гармонических голосов. Медные должны играть в единой, неизменной манере атаки. Атака не должна изменяться в пределах одной фразы, поскольку любое изменение, помимо нарушения чистоты строя, вызывает еще и иную окраску звука. Следует избегать в игре внезапного прижимания инструмента к губам, что отрицательно отразится на выразительности звучания.

Для ударных инструментов необходимы в оркестре точная и четкая исполнительская техника, хорошее качество звука, ясность звучания. В Первой симфонии ударные представлены литаврами с двумя котлами – *in C-G*. Для игры в оркестре литаврам нужна точная, идеальная настройка. Качество звучания литавр зависит от того, из какой их части производится удар. Так, в середине инструмента звук более гулкий, глубокий, а ближе к краю – сухой, отрывистый. Литаврист также должен мастерски пользоваться динамической палитрой. При этом нужно учитывать значимость и выразительность каждого из голосов партитуры. То есть нужно

уметь приспособить свою динамическую нюансировку к общему звучанию музыкальной ткани. Согласно традиции исполнения музыки венских классиков литаврист должен пользоваться жесткими палочками. Ему также нужно использовать в игре литавровую сурдину, которая оказывает большую помощь в выравнивании звучания с другими инструментами оркестра, например, с валторнами и трубами.

Большое внимание дирижер должен уделять работе с отдельными инструментальными партиями оркестра. Особенно это необходимо для исполнения ответственных эпизодов, сольных фрагментов. Так, II часть Первой симфонии открывается темой фугато. Она начинается звучать у вторых скрипок. Внимание струнников нужно обратить на то, что в штриховом решении темы должен быть контраст, а именно, между ее грациозно-танцевальным началом и певуче-кантиленным продолжением, выполненными, соответственно, *spiccato* и *legato*.

Другой пример – вступление к финалу, которое исполняют первые скрипки. Здесь дирижеру нужно донести до исполнителей, что вступление представляет собой развитие единой музыкальной мысли. Оно должно исполняться с ощущением неоканчиваемости этой мысли на паузах, которые неоднократно включаются в нотный текст. Каждый мотив вступления – это определенное звено в развитии целого, имеющее свои агогические, динамические нюансы.

В Первой симфонии есть фрагменты, которые требуют особого внимания не только оркестрантов, но и самого дирижера, прежде всего, начинающего. Таков в финале сочинения переход от вступления к главной партии. Вступление заканчивается нотой *f* второй октавы, отмеченной фермой. Она попадает на сильную долю такта. А начальная фраза восходящего гаммообразного движения, перехо-

дящего в главную тему финала, начинается со слабой доли. Если начало фразы исполнять с ощущением слабой доли, затакта, то в дальнейшем оркестрантам трудно будет сыграть четвертную ноту *e*, т.е. она будет исполняться ими без чувства метрической опоры. Эта трудность скорее даже не исполнительская, а психологическая. Поэтому нужно затактовые ноты, а также последующую за ними группу из четырех шестнадцатых исполнять с опорой, выделением доли, на которую они приходятся.

Особую дирижерско-исполнительскую трудность представляет собой переход от вступления к главной партии в I части симфонии. В экспозиции он обозначен пассажем из мелких нот, точнее четырехзвучным мотивом из тридцатьвторых длительностей. Помещающийся из-за такта, он, во-первых, не должен при исполнении ускоряться, во-вторых, в соответствии с общей единой пульсацией вовремя перейти в ноту *c*, с которой начинается главная партия. Что касается репризы, то этот переход описан композитором не тридцатьвторыми, а шестнадцатыми нотами! Дирижеру лучше выбрать вариант его исполнения, приближенный к тридцатьвторым нотам. Тем самым «вход» в репризу будет более динамичным, рельефным. К тому же с точки зрения исполнения сходство перехода к главной партии в экспозиции и репризе будет создавать некоторое единство, целостность музыкальной трактовки.

Особого внимания от дирижера требует знак репризы, поставленный композитором после экспозиции I части Первой симфонии. С нашей точки зрения повторение экспозиции вполне уместно и необходимо. Это объясняется тем, что по времени двукратное исполнение экспозиции равно звучанию разработки и репризы вместе взятых. Тем самым повторение экспозиции будет способствовать архитектурной стройности и уравновешенности музыкальной формы.

Итак, по итогам изучения дирижерско-интерпретационных подходов к исполнению Первой симфонии Л. ван Бетховена можно сделать следующие выводы. Темп – это важнейший компонент в арсенале дирижерско-исполнительских средств. Темповые характеристики частей и их разделов влияют на восприятие слушателем целого, причем на уровне как содержания, так и формы. Известно, что существует традиция исполнения классической музыки, когда темповые соотношения между частями музыкального произведения, в нашем случае – между частями симфонического цикла – регулируются, т.е. должны быть между собой кратны, пропорциональны. Этот прием обеспечивает необходимое единство в восприятии слушателем многочастного сочинения, комфортность освоения достаточно продолжительно звучащего музыкального материала. Он весьма актуален для симфонического жанра, требующего от слушательской аудитории высокой интеллектуальной и эмоциональной работы.

Кроме того, отметим, что дирижер и оркестр – это единый организм, взаимосвязанные части целостного исполнительского действия. В процессе их взаимодействия достойный художественный результат может быть достигнут лишь при наличии высоких профессиональных качеств как самого руководителя оркестра, так и музыкантов, составляющих оркестровый коллектив. В случае работы с китайским оркестром, учитывая специфику его репертуара, профессиональный уровень оркестрантов, дирижер должен ставить перед музыкантами, прежде всего, очень конкретные исполнительские задачи и добиваться их четкого выполнения. Дирижеру нужно продумывать и прорабатывать с оркестрантами все параметры и нюансы звучания сочинения – динамику, штрихи, артикуляцию, агонику, стилистику и т.п. Ему необходимо

работать над ансамблем, идентичностью звучания инструментов оркестра.

Руководителю оркестра важно требовать от музыкантов точного выполнения всех пометок, проставленных в партитуре самим композитором. В случае, если в некоторых фрагментах авторские указания отсутствуют, дирижер может дополнять нотный текст, вносить собственные исполнительские коррективы. При этом они должны показывать направление, с помощью которого может быть достигнуто самое правильное техническое решение каждого отдельного фрагмента. Они не могут отражать какие-либо «трактовки», подчеркивать личное восприятие сочинения, а могут быть оправданы лишь при условии соответствия исполняемого композиторскому замыслу.

В некоторых случаях дирижеру приходится обдумывать, пересматривать и уточнять авторские обозначения с целью достижения наиболее целостного, органичного, архитектурно-стройного звучания. Таковы, например, корректировки темповых характеристик для каждой части симфонии, коррекция с точки зрения ритмического решения перехода к главной теме в репризе (I часть).

Дирижер должен хорошо знать весь оркестр и понимать все технические проблемы, которые требуется решать оркестрантам при исполнении симфонии. В процессе работы с оркестром важнейшей задачей является достижение идентичности оркестрового звучания во время исполнения. Все музыканты должны играть одинаково ровно и согласованно, в одной манере. Важно уметь достичь ясности, выровненности, соответствия качественных характеристик звучания как внутри оркестровых групп, так и между ними. При этом дирижер должен не только добиваться полноценного звучания оркестра, но и уметь поддерживать достигнутое качество в процессе исполнения до самого конца произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Валерий Кузьмич Полянский – советский и российский дирижер, народный артист РФ, профессор Московской консерватории.

² Юрий Михайлович Ткаченко – российский дирижер и педагог, заслуженный артист РФ, профессор кафедры дирижирования НГК им. М.И. Глинки.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л.М. Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. М.: Сов. композитор, 1981. 304 с.

Кривицкая Е. В.К. Полянский: «Чтобы продирижировать Первой симфонией Бетховена, надо знать остальные восемь» // Культура. 2009. 24 апр. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valerii-poljanskii-chtoby-prodirizhirovat-pervoi-simfoniei-bethovena-nado-znat-ostalnye-vosem/> (дата обращения: 02.12.2023).

Роллан Р. Жизнь Бетховена / пер. с фр. С.А. Семеновского. М.: Музгиз, 1937. 136 с.

Сидельников Л.С. Симфоническое исполнительство: Теория и эстетика. Исторический очерк. М.: Сов. композитор, 1991. 286 с.

Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. М., 1975. С. 398–440.

Чехович Д.О. Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 92–147.

REFERENCES

Chekhovich, D.O. (2019), “Tempos in Beethoven's instrumental legacy. Historical context and modern view”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 1, pp. 92–147. (in Russ.)

Furtvengler, V. (1975), “Articles. Conversations. From notebooks”, *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting performance: Practice. History. Aesthetics], Moscow, pp. 398–440. (in Russ.)

Ginzburg, L.M. (1981), *Izbrannoe: Dirizhery i orkesty. Voprosy teorii i praktiki dirizhirovaniya* [Favourites: Conductors and Orchestras. The problems of theory and practice of conducting], Sovetskii kompozitor, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Krivitskaya, E. (2009), “V.K. Polyansky: «To perform L. Beethoven's first symphony we need to know the other eight»”, *Kul'tura* [Culture], 24 April, Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valerii-poljanskii-chtoby-prodirizhirovat-pervoi-simfoniei-bethovena-nado-znat-ostalnye-vosem/> (Accessed 2 December 2023). (in Russ.)

Rollan, R. (1937), *Zhizn' Betkhovena* [The life of Beethoven], trans. by S.A. Semenovskii, Muzgiz, Moscow, 136 p. (in Russ.)

Sidel'nikov, L.S. (1991), *Simfonicheskoe ispolnitel'stvo: Teoriya i estetika. Istoricheskii ocherk* [Symphonic performance: Theory and aesthetics. The historical essay], Sovetskii kompozitor, Moscow, 286 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цюй Синь, ассистент стажер II курса Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: olya2113@yandex.ru

Author Information

Qu Xin, second-year trainee assistant at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Yuferova Olga Alexandrovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 02.02.2024

После доработки 11.07.2024

Принята к публикации 17.08.2024

Received 02.02.2024

Revised 11.07.2024

Accepted for publication 17.08.2024

© Ван Чжан, 2024

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-140-147

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ В КИТАЕ: ИСТОРИЯ ПЕРВЫХ КВАРТЕТНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Ван Чжан¹

¹ Технологический университет Анхой, Мааньшань, 243000, Китайская Народная Республика

Аннотация. На протяжении более чем вековой истории Китая русская диаспора, сложившаяся на рубеже XIX–XX вв., всегда занимала особое положение и отличалась большой активностью в области культуры и искусства. Благодаря приезжим музыкантам из Российской империи в Китае стало распространяться и популяризоваться русское музыкальное наследие. В последние годы в китайских академических кругах появляется все больше исследований, посвященных музыкальной культуре первых русских эмигрантов, а именно исполнительству, педагогической деятельности, культурной интеграции, проявлениям национальной идентичности и многим другим аспектам. Как важный репрезентант русской музыкальной культуры, жанр струнного квартета также появился в Китай, прежде всего на севере страны, благодаря русским эмигрантам. Им принадлежит становление традиции квартетного исполнительства в Харбине и других городах страны. Статья направлена на изучение вопросов формирования первых квартетных ансамблей, их репертуарным предпочтениям и первым публичным выступлениям. Автором задействован большой фактологический материал, посвященный первым десятилетиям XX в. истории культуры Китая, что придает исследованию историческую и практическую ценность.

Ключевые слова: российская диаспора, струнные квартеты, музыкальные учебные заведения в Китае, музыкальный анклавы, КВЖД

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Чжан. Исполнительская деятельность русских эмигрантов в Китае: история первых квартетных ансамблей // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 140–147. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-140-147.

PERFORMING ACTIVITIES OF RUSSIAN EMIGRANTS IN CHINA: HISTORY OF THE FIRST QUARTET ENSEMBLES

Wang Zhang¹

¹ Anhui University of Technology, Maanshan, 243000, People's Republic of China

Abstract. Over the course of more than a century of Chinese history, the Russian diaspora, which formed at the turn of the 19th and 20th centuries, has always occupied a special position and was distinguished by great activity in the field of culture and art. It was thanks to visiting musicians from the Russian Empire that the Russian musical heritage began to spread and popularize in China. In recent years, more and more studies have appeared in Chinese academic circles on the musical culture of the first Russian emigrants, namely performance, pedagogical activity, cultural integration, manifestations of national identity and many other aspects. As an important representative of Russian musical culture, the string quartet genre also appeared in China, primarily in the north of the country, thanks to Russian emigrants. It was they who created the tradition of quartet performance in Harbin and other cities of the country. The article is devoted to the study of the formation of the first quartet ensembles, their repertoire preferences and first public performances. The author uses a large amount of factual material dedicated

to the first decades of the twentieth century in the cultural history of China, which gives the study historical and practical value.

Keywords: Russian diaspora, string quartets, music schools in China, musical enclave, CER

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

For citation: Wang Zhang (2024), "Performing activities of Russian emigrants in China: history of the first quartet ensembles", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 140–147. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-140-147.

В конце XIX в. с интенсивным внедрением культуры Европы и США в Китай проникли различные жанры западноевропейской музыки. В результате, система китайской музыкальной культуры, до того достаточно однородная и структурированная, обогатилась инациональными формами исполнительского творчества. К началу XX в. сформировалась новая музыкальная ниша – композиторское искусство западноевропейского типа. В целом, изменилась вся музыкальная жизнь страны. Это привело к активному развитию индивидуального творчества национальных музыкантов – композиторов и исполнителей, увеличению числа выступлений и интенсификации академической преподавательской деятельности.

О первых этапах становления и развития нового типа музыкальной культуры в Китае написано довольно много как в китайской, так и в российской музыкальной науке. Изучение музыковедческой литературы показало, что вопросы, посвященные культурному взаимодействию Китая со странами Европы и России на рубеже веков и первой трети XX в., в последние два десятилетия являются наиболее актуальными. Вполне можно утверждать о сложившемся в рамках китайской музыкальной и культурологической науки исследовательском направлении.

В контексте заявленной автором темы весьма полезными явились монографии известных китайских музыкальных ученых – Ван Чжичэна¹ (2007), Гуань Синя (2014), Лю Сюэцина, Лю Синьсиня (2002) и российско-китайского музыковеда Цзо Чжэньгуаня² (2014). В трудах обозначенных музыковедов и культурологов

наиболее полно и достаточно широко представлены и обобщены события и разрозненные факты проникновения западноевропейской музыки в Китай.

Струнный квартет, один из ведущих жанров в системе камерно-инструментальной музыки европейского типа, в контексте китайской музыкальной культуры прошел собственный, в некотором смысле, тернистый путь развития. С одной стороны, ансамблевое исполнительство в Китае имело многовековую историю и было широко распространено по всей территории. Это в значительной степени подготовило слушательское восприятие к освоению нового типа ансамбля. С другой – струнный квартет на протяжении всей своей истории находился в тени скрипичного исполнительства и композиторского творчества и воспринимался как второстепенный жанр. Лишь в последние десятилетия с началом XXI в., струнный квартет встал в один ряд с жанрами скрипичной музыки. Не в последнюю очередь это связано с деятельностью выдающихся китайских квартетных ансамблей, среди которых наибольшую популярность получил «Amber Quartet»³.

В начале XX в. жанр струнного квартета в Китае получил распространение благодаря деятельности иностранных музыкантов, в частности, эмигрантов из Российской империи. Струнное ансамблевое исполнительство стало для них способом адаптации в условиях инородной музыкальной культуры и, одновременно, сохранения собственной национальной идентичности. Функционирование любительских квартетных коллективов, состоящих из представителей русской

диаспоры в некоторых китайских городах (Шанхай, Пекин, Харбин и др.), обогатило музыкальную жизнь местных жителей. В китайской музыкальной науке широко употребим термин «музыкальный анклав», который исследователи используют для обозначения музыкальной жизни русской диаспоры в Китае в начале XX в.

Помимо этого, преподавательская и исполнительская деятельность представителей русской диаспоры в Китае способствовала процессу культурного обмена и взаимопроникновения. В то же время в китайской музыкальной науке этот период (первая треть XX в.) рассматривается в основном как процесс одностороннего проникновения элементов западноевропейской музыкальной культуры в китайскую национальную⁴. «Русские эмигранты привезли в Китай свое <онтологически западноевропейское> музыкальное искусство, решив создать новые “культурные анклавы”, которые не только объединили бы местных иммигрантов, но и передали бы их собственную культуру в чужой стране» (Цяо Синь, 2022, с. 8–10).

В настоящей статье рассматривается деятельность русских квартетных ансамблей в начале XX в. в Китае на основе изучения истории их формирования, программ выступлений, преподавательской и концертной работы. Помимо этого, исследуются культурно-социальная среда, условия жизни русских эмигрантов. В статье содержится большой объем исторической информации, выявляются причины формирования национальной сплоченности эмиграции и их культурной интеграции в этот особый исторический период. Целью работы является определение роли русских эмигрантов в процессе становления квартетного исполнительства в Китае. Автор обратился к историческому, аналитическому и дескриптивному методу исследований, что позволило достигнуть поставленной цели.

География распространения квартетного исполнительства в Китае. С тех пор как Китай открыл свои «двери» для стран Европы и США, западноевропейская музыка, как важная форма развлечения, вошла в крупные города. Согласно историческим и музыковедческим источникам, в таких крупных городах, как Харбин, Шанхай и Пекин квартетное исполнительство занимало довольно значительную часть светской жизни. Это связано с культурой домашнего ансамблевого музицирования в среде русских эмигрантов, которую они привезли с собой в Китай, а также и тем, что обозначенные города стали первыми центрами скопления русских в стране. Шанхай и Пекин – крупные китайские международные порты, а Харбин – своеобразная «столица» эмигрантов «желтой России» (黄色俄罗斯) (Цяо Синь, 2020, с. 202–208). Одной из причин «скопления русских в Харбине» явилось строительство Китайско-Восточной железной дороги (до 1917 г. – Маньчжурская дорога, с 1945 г. – Китайская Чанчуньская железная дорога, с 1953 г. – Харбинская железная дорога), целью которого было усиление влияния Российской империи на Дальнем Востоке.

В то же время, Шанхай, напротив, больше привлекал западных (европейских и американских) музыкантов, которые вели в городе активную концертную и преподавательскую деятельность. Гуань Синь, изучающий культурную и социальную жизнь Китая до 1945 г. указывает, что многие иностранцы жили в Шанхае благодаря созданию многочисленных «райских уголков для иностранцев» (2014, с. 9), что стало возможным после подписания Нанкинского договора⁵ в 1842 г.

Наряду с исполнительской деятельностью, в Китай проникли принципы западноевропейского музыкального образования, что способствовало открытию множества музыкальных школ. Ван Чжичэн в монографии перечисляет: «Хар-

бинскую первую высшую школу музыки» (哈尔滨第一高等音乐学校), «Музыкальную школу имени Глазунова» (格拉祖诺夫音乐学校), «Шанхайский национальный институт музыки» (上海国立音乐学院) и другие частные музыкальные школы (2007, с. 96). В этих музыкальных учебных заведениях западноевропейского типа обучались не только дети эмигрантов, но и китайцы. Среди них были такие известные китайские музыканты, как Фу Кун (傅昆), Сянь Синхай (冼星海), Ма Сыцун (马思聪), Хуан Цзы (黄自) и др. (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 142–149).

Раннее развитие струнного квартета в Харбине. С начала 1899 г. в связи с усилившимся сопротивлением местного населения, которое впоследствии получит название «Боксерское восстание»⁶, царское правительство Российской империи направило в Харбин несколько частей российских войск, инженеров, медицинского персонала и других работников. Таэко Нацумото указывает, что «в 1902 году только семей железнодорожников в Харбине было более 12 000 человек» (2003, с. 106). После начала революции в России большое количество русских эмигрантов переселилось в Харбин, и в совокупности их число «достигло 200 000 в 1923 году, превысив число китайцев» (Таэко Нацумото, 2003, с. 107). Они были инициаторами строительства больниц, школ, фабрик, церквей, театров и других культурных объектов. Они же составили первые квартетные ансамбли, выступая на различных площадках города.

Следует обратить внимание на довольно подробное рассмотрение в трудах китайских исследователей первых этапов становления музыкальной жизни западноевропейского типа в Харбине. Цзо Чжэньгуань, Лю Сюэцин, Лю Синьсинь и японский исследователь Таэко Нацумото описывают историю формирования первых любительских и профессиональных квартетов в городе. Важно заметить,

что авторы преподносят данную информацию без ссылок на какие-либо архивные данные или свидетельства очевидцев. Однако их единодушие в данном вопросе и отсутствие иных источников информации не оставляют выбора автору статьи, поэтому мы обобщим данные, представленные в трудах обозначенных исследователей.

Первый любительский квартетный ансамбль Харбина, как утверждает Цзо Чжэньгуань, появился в 1898 г. и составили его заведующий железнодорожной больницей Г. Полетика и жители города Миштрам, Радедский и Горелишев⁷ (2014, с. 84–85). Через год появился другой любительский квартетный коллектив, состоящий из работников железной дороги Г. Эрмеля, Г. Гридне, Н. Рубинштейна, В. Нирайского, который «дал свой первый благотворительный концерт в управлении КВЖД» (Цзо Чжэньгуань, 2014). Со временем в Харбине был создан первый симфонический оркестр Управления железной дороги. При нем появились самостоятельные квартетные коллективы. Таэко Нацумото отмечает, что «выступления оркестра в концертном зале под открытым небом Железнодорожного клуба стали одним из главных чудес Харбина» (2003, с. 107).

К 1920-м гг. в составе оркестра работали такие исполнители, как скрипачи Н. Шиферблат, В. Трахтенберг, альтист Й. Кёниг, виолончелист И. Ульштейн. Они же впоследствии составили первый профессиональный квартет (о чем свидетельствуют данные из монографий Цзо Чжэньгуаня, Лю Сюэцина, Лю Синьсиня) (рис. 1). Однако в 1925 г. ансамбль распался в связи с отъездом некоторых участников на работу в Японию. Появление новых участников значительно продлило жизнь данному коллективу. Новыми членами квартета стали А.М. Шаевский (вторая скрипка), Г. Сидоров (альт), З. Зискинд (виолончель). В 1932 г. вместо Шаевского

и Зискинда в ансамбль пришли П. Раменский (вторая скрипка) и А. Погодин (виолончель). «29 ноября 1932 года состоялась премьера концерта вновь образованного квартета. В репертуаре были произведения таких мастеров, как Бах, Шуберт, Дебюсси, Равель, Чайковский, Аренский, Гречанинов, Глиэр, Григ и др. В 1942 году квартет дал свое 100-е выступление» (Лю Сюэцин, 2002, с. 171).



Рис. 1. В. Трахтенберг ведет занятие по квартетному исполнительству с китайскими студентами Ян Муюном (杨沐云), Фань Шэнкуаном (范圣宽), Хуан Куиди (黄葵弟) и Лю Чжуси (刘珠玺)

В 1943 г., после очередных изменений в составе группы (А. Дзыгар – первая скрипка, Г. Погодин – вторая скрипка), квартет «исполнил следующие произведения: Струнный квартет, ор. 18, № 2 Л. ван Бетховена, Струнный квартет № 2 ре мажор А.П. Бородина, Струнный квартет соль минор, ор. 10 К. Дебюсси, Струнный квартет № 2 фа мажор, ор. 22 П.И. Чайковского (Лю Сюэцин, 2002, с. 172). Просуществовав до середины 1940-х гг.⁸, Харбинский струнный квартет расформировался. Среди его участников многие работали преподавателями в различных музыкальных школах города и воспитали целый ряд музыкальных талантов как для Китая, так и для России. Цзо Чжэньгуань отмечает отсутствие недостатка в числе китайских молодых музыкантов, желавших обучаться квартетному исполнительству (2014, с. 278).

Раннее развитие струнного квартета в Шанхае и Пекине. Как и в Харбине,

струнный квартет в Шанхае также развивался при активном участии русских эмигрантов. «В десятилетие с середины 1920-х до конца 1930-х годов число русских музыкантов-эмигрантов составляло около 400 человек, которые стали самой важной и активной музыкальной группой во Французской концессии и даже во всем Шанхае в то время» (Таэко Нацумото, 2003, с. 108). С целью создания привычной культурной атмосферы они организовали «Ассоциацию русского музыкального образования» (俄罗斯音乐教育协会), на базе которой осуществлялись концертные выступления. Среди ранних оркестров Шанхая «Симфонический оркестр Бюро общественных работ» (工部局交响乐团) (ранее известный как «Шанхайский общественный симфонический оркестр») был самым значительным и считался «лучшим оркестром в восточном мире» (Таэко Нацумото, 2003, с. 100).

В 1934 г., когда в Шанхае сообщество русских музыкантов значительно расширилось, виртуозность и прекрасные исполнительские навыки русских музыкантов подняли общий профессиональный уровень коллективов города. 60 % участников симфонического оркестра составляли музыканты из России. Зарплата оркестрантов – 200 юаней в месяц – была очень щедрым вознаграждением для того времени. Это привело к ситуации жесткой конкуренции между участниками оркестра, что положительно отразилось на общем уровне исполнительского мастерства всех оркестрантов. «29 октября 1934 года в актовом зале гостиницы “Синья” состоялся концерт для преподавателей консерватории, в котором, помимо Фухуа (итальянца по национальности), приняли участие такие русские профессора, как Шевцов, Грзовский, Аксаков, Крылова и другие, с программой солистов, солирующих фортепиано, солирующих виолончелей и струнных квартетов» (Ван Чжичэн, 2007, с. 68) (рис. 2).



Рис. 2. 6 января 1945 г. в Шанхайской газете появилась статья следующего содержания: «В театре Ланьсинь в Шанхае было исполнено произведение Шумана Струнный квартет ля минор»

В отличие от Шанхая и Харбина, Пекин был центром власти, являясь столицей страны (до 1927 г.). При консервативном отношении к иностранцам и культуре собственной страны время от времени русские музыканты из Харбина и Шанхая приглашались в Пекин для педагогической деятельности. Например, скрипач Харбинского струнного квартета В. Трахтенберг неоднократно получал приглашения от Пекинского музыкального общества «Аймэй» (爱美乐社) для проведения занятий. Его учениками были известные китайские музыканты – Ма Сыцун и Ситу Мэнъянь (马思聪、司徒梦燕). Согласно данным Лю Сюэцин и Лю Синьсинь, деятельность струнных квартетов в Пекине в 1927–1949 гг. включала как живые выступления, так и радиотрансляции (2002) (рис. 3, 4).



Рис. 3. «Утреннее гражданское радио Пекина, сегодняшняя программа». Струнный квартет. Газета «Шэнцзин» (08.07.1940)



Рис. 4. Концерт Пекинского музыкального общества «Аймэй». Струнный квартет (ор. 18, № 2, Гайдн). Морнинг Пост, Пекин (04.03.1928)

История развития квартетного исполнительства на ранней стадии становления китайского академического музыкального искусства в основном связана с русской диаспорой. В отличие от эмигрантов из других стран, русские, прибывшие в Китай, были беженцами. Большая часть этих людей являлась выходцами из интеллигентских кругов. «Они были окружены совершенно другой китайской культурой и, в целом, были исключены из тесных связей с другими западными группами, из-за своей бедности, а также из-за чувства социальной элитарности, проявляемого, в частности, британцами» (Цяо Синь, 2020, с. 204). Национальное музыкальное искусство и традиции ансамблевого музицирования, которые мы рассмотрели на примере квартетного исполнительства, стали для русских эмигрантов той нитью, которая позволяла им чувствовать свою связь с утраченной Родиной и друг с другом. Наиболее заметно это проявилось в Харбине – городе, наиболее близко расположенном к России. Там квартетное искусство расцвело наиболее полно и пустило свои корни в культурно-музыкальную жизнь города.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ван Чжичэн (р. 1940) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник, заведующий Отделом России, руководитель Центра славяноведения, член ученого совета Института Европы и Азии при Шанхайской академии общественных наук, советник и почетный член Музея русской культуры в Сан-Франциско (США).

² Цзо Чжэньгуань (р. 1945) – советский и российский композитор, музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель, заслуженный деятель искусств РФ. Окончил оркестровый факультет Новосибирской консерватории и композиторский факультет Российской академии музыки имени Гнесиных.

³ Основан в 2005 г. в Пекине. В 2013 г. ансамбль получил три награды на Мельбурнском Азиатско-Тихоокеанском международном конкурсе камерной музыки (ASIA-PACIFIC Chamber Music Competition), «Высшую награду», «Золотую награду за струнный квартет» и «Лучшую интерпретацию современных произведений». Ансамбль также является первым азиатским струнным квартетом,

приглашенным на фестиваль камерной музыки «MISQA».

⁴ Подобная исследовательская позиция обнаруживается в крупных трудах китайских музыкальных ученых. Как пример, труд Цзюй Цихуна (居其宏) «Сто лет истории китайской музыки (1900–2000)» 2014 г.

⁵ Нанкинский договор – договор (29 августа 1842 г.) между Китаем и Великобританией по итогам поражения Циньской империи в Первой опиумной войне (1840–1842). К Великобритании отошел Гонконг, денежная контрибуция, которую выплатил Китай, для иностранной торговли открывались четыре китайских порта: Амой, Фучжоу, Нинбо и Шанхай.

⁶ Ихэтуаньское восстание (Боксерское восстание) – антиимпериалистическое восстание крестьян и городской бедноты Северного Китая в 1899–1901 гг.

⁷ Более точные данные об этих людях, к сожалению, отсутствуют.

⁸ Более подробно об этом составе коллектива см. в монографии Цзо Чжэньгуаня (2014).

ЛИТЕРАТУРА

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2014. 336 с.

王志成. 俄罗斯音乐家在上海. 上海. 上海音乐学院出版社, 2007. 68–69 (Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае. Шанхай: Изд-во Шанхайской музыкальной консерватории, 2007. 579 с.).

关欣. 民国生活中的音乐会与变迁 (1912–1945). 天津. 南开大学博士论文. 2014. 357 (Гуань Синь. Концерты и изменения в жизни Китайской Республики (1912–1945). Докторская диссертация. Тяньцзинь: Нанькайский университет, 2014. 367 с.).

刘学清. 刘欣欣. 哈尔滨西洋音乐史. 北京. 人民音乐出版社. 2002. 290 (Лю Сюэцин, Лю Синьсинь. История западной музыки в Харбине. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2002. 290 с.).

夏本泰子. 乐人之都—上海. 上海. 上海音乐出版社. 2003. 302 (Таэко Нацумото. Столица музыкантов – Шанхай. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2003. 302 с.).

乔馨. 上海俄侨 «音乐飞地» 中钢琴音乐活动的历史与文化叙事. 文艺争鸣. 2020 (07). 202–208. (Цяо Синь. Историко-культурные нарративы фортепианной музыкальной деятельности в русском зарубежном «музыкальном анклав» в Шанхае // Литературные противоречия. 2020. № 7. С. 202–208).

乔馨与巴鼎元. 上海俄侨 «音乐飞地» 文化输入对中国早期钢琴音乐的影响. 当代音乐. 2022 (04). 8–10. (Цяо Синь, Ба Динъюань. Влияние культурного импорта из шанхайского русского «музыкального анклава» на раннюю китайскую фортепианную музыку // Современная музыка. 2022. № 4. С. 8–10).

REFERENCES

Guan Xin (2014), *mín guó shēng huó zhōng de yīn lè huì yǔ biàn qiān (1912–1945)* [Concerts and changes in the life of the Republic of China (1912–1945)], Doctoral dissertation, Nankai University, Tianjin, 367 p. (in Chin.).

Liu Xueqing, Liu Xinxin (2002), *hā ěr bīn xī yáng yīn lè shǐ* [History of Western music in Harbin], People's Music Publishing House, Beijing, 290 p. (in Chin.).

Qiao Xin (2020), *shàng hǎi é qiáo «yīn lè fēi dì» zhōng gāng qín yīn lè huó dòng de lì shǐ yǔ wén huà xù shì* [Historical and cultural narratives of piano musical activity in the Russian foreign “musical enclave” in Shanghai], *wén yì zhēng míng* [Literary controversies], no. 7, pp. 202–208. (in Chin.).

Qiao Xin, Ba Dingyuan (2022), *shàng hǎi é qiáo «yīn lè fēi dì» wén huà shǔ rù duì zhōng guó zǎo qī gāng qín yīn lè de yǐng xiǎng* [The influence of cultural imports from the Shanghai Russian “musical enclave” on early Chinese piano music], *dāng dài yīn lè* [Contemporary music], no. 4, pp. 8–10. (in Chin.).

Taeko Natsumoto (2003), *lè rén zhī dū — shàng hǎi* [The capital of musicians is Shanghai], Music Publishing House, Shanghai, 302 p. (in Chin.).

Wang Zhicheng (2007), *é luó sī yīn lè jiā zài shàng hǎi* [Russian musicians in Shanghai], Shanghai. Publishing house of Shanghai Conservatory of Music, 579 p. (in Chin.).

Zuo Zhenguan (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Kompozitor – Sankt-Peterburg, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.).

Сведения об авторе

Ван Чжан, преподаватель Колледжа искусства и дизайна Технологического университета Анхоя
(пров. Аньхой, г. Мааньшань КНР)
E-mail: 1793619844@qq.com

Author Information

Wang Zhang, Lecturer of the College of Art and Design, Anhui University of Technology (Anhui
Province, Maanshan City, CPR)
E-mail: 1793619844@qq.com

Поступила в редакцию 15.04.2024
После доработки 18.07.2024
Принята к публикации 17.08.2024

Received 15.04.2024
Revised 18.07.2024
Accepted for publication 17.08.2024

ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КАТТА АШУЛА В РОМАНСАХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА (на примере произведений Камиля Кенжаева и Ойдин Абдуллаевой)

Л.И. Аппазова¹

¹ Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, 100000, Республика Узбекистан

Аннотация. Акцентируется внимание на претворении традиций жанра узбекского классического песенного искусства, свойственного региону Ферганской долины и Ташкенту *катта ашула* в камерно-вокальном творчестве современных композиторов Узбекистана Камиля Кенжаева (р. 1939) и Ойдин Абдуллаевой (р. 1976). Цель и задачи статьи состоят в выявлении и раскрытии музыкальных особенностей жанра *катта ашула* в романсах «Битта ўзим биламан...» («Знаю я один...»), «Розимасман» («Не согласен я») К. Кенжаева, «Нур мисоли» («Луч света»), «Ҳижрон кунларида» («В дни разлуки») О. Абдуллаевой. Каждое из этих сочинений является высоким художественным образцом претворения традиций *катта ашула* в современном романсе. На основе применения сравнительного метода анализа данных сочинений выявлены особенности жанра *катта ашула*, которые ярко проявились на различных уровнях: тесная связь с исконными традициями народа, образный мир поэтического текста и его интерпретация, приемы фазового музыкального развития, импровизационность, орнаментальность и напевность вокальной мелодии, использование тончайших вибраций и украшений-мелизмов. В процессе рассмотрения романсов К. Кенжаева и О. Абдуллаевой раскрываются индивидуальные подходы композиторов к интерпретации особенностей жанра *катта ашула* и поискам органичного синтеза с современными тенденциями развития музыкальной мысли. Автор статьи обобщает научно-исследовательский опыт аналитических наблюдений над развитием узбекского романса рубежа XX–XXI вв. и приходит к выводу о значимости возрождения национальных духовных ценностей в прогрессивном развитии музыкальной культуры Узбекистана.

Ключевые слова: романс, *катта ашула*, традиция, интонация, образ, высокий регистр, жанр, звуковой мир, стиль, пение, выразительность, объёмность дыхания, поэтическое слово, импровизация

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Аппазова Л.И. Претворение традиций *катта ашула* в романсах композиторов Узбекистана (на примере произведений Камиля Кенжаева и Ойдин Абдуллаевой) // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 148–155. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-148-155.

IMPLEMENTATION OF THE TRADITIONS OF KATTA ASHULA IN THE ROMANCES OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN (on the example of the works of Kamil Kenzhaev and Oydin Abdullaeva)

L.I. Appazova¹

¹ State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, 100000, Republic of Uzbekistan

Abstract. The article focuses on the implementation of the traditions of the genre of Uzbek classical song art, characteristic of the Fergana Valley region and Tashkent *katta ashula*, in the chamber and vocal works of modern composers of Uzbekistan Kamil Kenzhaev (b. 1939) and Oydin Abdullaeva (b. 1976). The purpose and objectives of the article are to identify and disclose the musical features of the *katta ashula* genre in the romances “Bitta uzim bilaman...” (“I alone know...”), “Rozimasman” (“I disagree”) by K. Kenzhaeva, “Nur misoli” (“Ray of light”), “Khizhron kunlarida” (“In the days of separation”) by O. Abdullaeva. Each of these works is a high artistic example of the implementation of *katta ashul* traditions in modern romance. Based on the use of a comparative method of analyzing these works, the author of the article identified the features of the *katta ashula* genre, which were clearly manifested at various levels: close connection with the primordial traditions of the people, the figurative world of the poetic text and its interpretation, techniques of phase musical development, improvisation, ornamentation and melodiousness vocal melody, the use of subtle vibrations and melisma decorations. In the process of considering the romances of K. Kenzhaev and O. Abdullaeva, the individual approaches of composers to the interpretation of the features of the *katta ashula* genre and the search for an organic synthesis with modern trends in the development of musical thought are revealed. The author of the article summarizes the research experience of analytical observations on the development of Uzbek romance at the turn of the 20th – 21st centuries and comes to the conclusion about the significance of the revival of national spiritual values in the progressive development of the musical culture of Uzbekistan.

Keywords: romance, *katta ashula*, tradition, intonation, image, high register, genre, sound world, style, singing, expressiveness, volume of breathing, poetic word, improvisation

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

For citation: Appazova, L.I. (2024), “Implementation of the traditions of *katta ashula* in the romances of composers of Uzbekistan (on the example of the works of Kamil Kenzhaev and Oydin Abdullaeva)”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 148–155. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-148-155.

Романс является важнейшим жанром узбекского композиторского творчества, отражающим мир мыслей и чувств, духовное богатство человека. Показателен интерес композиторов к поэзии классиков Востока и современности, характеризующийся устремлением к эмоциональным нюансам душевных движений, приводящим к обновлению музыкальных выразительных средств в результате оригинальных композиторских интерпретаций поэтических источников. Наряду с классическими поэтическими миниатюрами Омара Хайяма, Алишера Навои, Ибн Сины, Зебуннисы, Надиры, Увайси композиторов привлекают стихотворения Хамида Алимджана, Зульфийи, Миртемира, Айбека, Тураба Тулы, Абдуллы Арипова, Эркина Вахидова, Нормуроода Нарзуллаева, Камола Рахмона, Азима Суюна, Фариды Афруз, Сайеры Туйчиевой, Мухаммада Юсуфа, Санджара Янышева и др.

Изучение романса ставит перед исследователем множество проблем, касающихся интерпретации жанра поэтического источника, приемов развития

музыкального материала: формы, стиля. При этом одной из важнейших задач является раскрытие особенностей вокальной мелодии, интонационного строя, орнаментики – основополагающих компонентов национальной образности музыки. Орнаментальность вокальной мелодии узбекских романсов обусловлена своеобразно неповторимой самобытной напевностью, тончайшими вибрациями, проявляющимися в индивидуальном исполнительском процессе, которые подчас трудно досконально, наиболее разнообразно зафиксировать в нотной записи. «Композитор может, не нарушая общих контуров речевого ритма и интонации, углубить акценты, растянуть ударные гласные (количественный акцент), изменить скачки к ударным гласным (мелодический акцент), заполнить скачки плавным мелодическим движением на безударных гласных (вместо повторения одной ноты)»¹. Но даже такая предельно тщательная детализация нотной записи вокализации поэтического текста, ее выразительных средств, всегда подвер-

гается индивидуальному восприятию и интерпретации певцом в соответствии с тембром голоса, эмоциональным состоянием, акустикой зала или открытой площадки.

Неповторимо своеобразный мелодический стиль современных узбекских романсов обнаруживает влияние различных факторов, важнейшими из которых являются традиции искусства *катта ашула*, научно обоснованного и всесторонне раскрытого исследователем узбекской традиционной музыки, доктором искусствоведения, профессором Рустамбеком Абдуллаевым (2022). Характеризуя *катта ашула*, Р. Абдуллаев отмечает: «*Катта ашула* (буквально «большая или высокая (возвышенная) песня») – самобытный вокально-песенный жанр Ферганской долины, пользующийся огромной популярностью в художественной культуре Узбекистана» (2022, с. 238).

Традиции искусства *катта ашула* сохранили его художественно-эстетическую ценность данного жанра для современного композиторского творчества и прежде всего для его обновления. «В чем же заключается то особое, отличное, что придает произведениям современной узбекской музыки черты неповторимого своеобразия? Прежде всего, конечно, во всем том, что связывает их с художественными традициями народа» (Вызго Т., 1977, с. 12). В этом смысле узбекские композиторы ощутили неодолимую потребность поиска новаций в национальном наследии и вокально-песенный жанр *катта ашула* открыл им поистине неисчерпаемые возможности.

Искусство пения *катта ашула*, формировавшееся на протяжении столетий, стало классической традицией, сохранившей духовное богатство узбекской национальной музыкальной культуры, имеющей высокую эстетическую ценность не только в этническом, но и в модифика-

ционном измерении. Вокальный стиль *катта ашула* в соответствии с устойчивостью функционирования в социокультурной жизни постоянно обогащался новыми компонентами и продолжает интенсивно развиваться в эпоху глобализации.

Комплекс музыкально-выразительных средств, характеризующих *катта ашула*, проявляющихся в масштабности развертывания композиции интонационной насыщенностью, богатейшей орнаментикой и вокализацией, ритмичной стабильностью, импровизационным экспериментом является выражением чувств и мыслей современного представителя узбекского народа. Все это обнаруживается в современных узбекских романсах, отражающих духовный мир личности, через призму индивидуально переосмысленных традиций искусства *катта ашула*, его колоссального эмоционального воздействия на слушателя. Осознавая духовную силу жанра *катта ашула*, композиторы стремились глубоко проникнуть в тайны исполнительского мастерства *хафизов*, чтобы претворить в своих романсах их художественно-эстетические принципы постигнуть манеру национального пения, его тембровую характерность, яркость звучности, передать широко объемность дыхания, вибрации. Вокальные приемы *катта ашула* композиторы используют в романсах очень индивидуально в соответствии со своими художественно-эстетическими принципами.

Говоря о вокальной музыке Камиля Кенжаева, следует прежде всего отметить теснейшую связь с узбекской народной культурой, на прочном фундаменте которой ярко раскрылось индивидуальное своеобразие его музыкального языка. Опираясь на интонационный строй, ритмические особенности узбекского мелоса, К. Кенжаев создал собственный музыкальный почерк, сочетающий нацио-

нальные традиции с современными выразительными средствами.

Переосмысление приемов исполнительских традиций *катта ашула* обнаруживаются в романсе К. Кенжаева «Битта ўзим биламан...» («Знаю я один...») на слова Х. Мухаммада позволило подчинить традиционные приемы оригинальному композиторскому стилю, ставшие средствами его индивидуального музыкального языка. При этом традиция *катта ашула* обнаруживается в индивидуальном претворении особенностей жанра, отмеченных Р. Абдуллаевым: «*Катта ашула* свойственны умеренный и спокойный темп, однако характер движения песни во многом зависит от ее содержания и типов мелодико-интонационного развертывания» (1987, с. 252). В данном романсе опора на традиции *катта ашула* определяет его неповторимое своеобразие, позволяет композитору раскрыть чувства и мысли героя, пытающегося проанализировать ситуацию, найти ответ на жизненно важные философские вопросы бытия, требующие решения. Наряду с приемами вокального искусства *хафизов* в *катта ашула*, К. Кенжаев применяет также и способы современного вокального исполнительства.

«К новым приемам вокального звукоизвлечения очевидного инструментального происхождения можно отнести и непривычное использование выдоха, когда воздух сам по себе становится источником звука» (Савенко С., 2003, с. 48). К. Кенжаев использует данный вокальный прием для передачи психологически сложных эмоциональных состояний героя, переживающего творческие муки, противопоставляющего свою личность обывателям, лишенным возвышенного поэтического чувства. В роли лейтмотивной интонации выступает мелодическое зерно, состоящее из нисходящей секундовой попевок, из которой вырастают

все тематические образования. Появляясь в инструментальном вступлении, эта лейтмотивная интонация приобретает новый психологический оттенок в начальной фразе вокальной партии и в дальнейшем видоизменяется в зависимости от эмоционального контекста. Завершается романс инструментальным рефреном на материале вступления, что образует смысловую арку, обрамление, придающее произведению еще большую целостность.

В романсе К. Кенжаева «Розимасман» («Не согласен я») на стихи Х. Алимджана, привлёкшие композитора психологической тонкостью лирического содержания, высоким эстетическим смыслом, нравственным тонусом, традиции жанра *катта ашула* обнаруживаются в выразительной роли регистрово-тембрового фактора музыкального развития. «Важное значение при исполнении *катта ашула* придается регистрово-тембровому фактору. Именно в выборе регистра и тембра проявляется художественный вкус певца и утверждается красота звучания пения» (Абдуллаев Р., 1987, с. 253).

Композитор не случайно обратился к семантике вальса, который как никакой другой музыкальный жанр способен проникать в сознание слушателя, глубоко затрагивая струны его души. Вальс способен правдиво отражать различные жизненные ситуации, соприкосновения со сложными психологическими коллизиями. Романс выдержан в темпе *Andantino*. Особое значение для характера произведения имеет ремарка композитора *Tempo di valse*, способствующая ощущению легкости, кружения и взволнованности. Романс имеет строфическую форму, четкие границы разделов, связанных с повышением tessitura, изменением метроритмического параметра.

Творческое претворение традиций *катта ашула* предало романсу «Розимасман» особую выразительность, возвы-

шенность проявления лирических чувств, эмоциональную наполненность. Именно эти качества обнаруживают черты общности с развитием музыкального материала в *катта ашула*. Это проявляется в постепенном повышении тесситуры, плавности и гибкости мелодической линии. Каждая фраза имеет законченность, обособленность и яркую мелодическую образность. Большое значение в романсе приобретают выразительные регистрово-тембровые возможности музыкального развития, связанные с жанром *катта ашула*. Именно эти качества обеспечили романсу «Розимасман» востребованность и популярность. Данное произведение широко используется в учебно-образовательном процессе и в концертно-исполнительской практике, в программах республиканских и международных конкурсов вокалистов.

Фортепианная партия романса взаимодополняет и обогащает душевные порывы, отраженные в поэтических строках. Композитор широко использует выразительные возможности мажора и минора, аккордов терцовой и кварто-квинтовой структуры. Большое внимание уделяется мелодическому движению. Межтактовые синкопы, паузы на первых долях тактов усиливают обозначенную композитором вальсовую стилистику музыки.

В романсе Ойдин Абдуллаевой «Нур мисоли» («Луч света») для сопрано и фортепиано на стихи Гульчехры Нуруллаевой оригинально претворяются исполнительские традиции *катта ашула*. Композитор использует приемы, характерные для данного жанра: вокализация на гласную *о*, частые внутритактовые распевы. Романс посвящен раскрытию духовного мира современной узбекской жизни. Музыка углубляет содержание поэтического текста Г. Нуруллаевой, связанного с борьбой узбекской женщины против насилия, за гендерное равенство. Композитор использует выразительные средства

катта ашула, воплощая сложные чувства любви, переживания. Романс «Нур мисоли» проникнут социальными идеями нынешнего времени, стремлениями, духом борьбы за права и интересы женщин, за самоутверждение личности.

Стихи Г. Нуруллаевой получили новую жизнь и чувственное воплощение в романсе О. Абдуллаевой. Поэтические строки творчески переосмыслены композитором. Романс «Нур мисоли» поражает глубоким внутренним единством поэтического текста и музыкальной мысли, единством вокальной и фортепианной партий. Гармоничный синтез вокальной и фортепианной партий, диалоги, чередующиеся в передаче настроений, достигаются регистровыми взаимодополнениями элементов музыкальной ткани. Таким образом, колористическая смысловая нагрузка лирико-медитативной вокальной и фортепианной партий отражает специфику лирических разделов *катта ашула*.

В драматургическом плане в романсе «Нур мисоли» прослеживаются сквозная линия сюжетного развития внутреннего стремления женщины к счастью. Фортепианная фактура во вступлении представляет собой размеренный звуковой фон. Вокальная партия отличается мелодической красотой, раскрывающей духовный мир узбекской женщины.

В процессе музыкального развития важное значение приобретает принцип импровизационного развертывания, свойственного *катта ашула*. Он способствует непрерывности и текучести музыкальной мысли. «Даже талантливому опытному автору трудно найти тонкие методы внесения подвижных зон в стабильные структуры и естественно использовать контакт фиксированной музыки с мобильными фрагментами в горизонтали и вертикали, сохранив при этом свою власть над художественными нюансами результата» (Сапонов М., 1982,

с. 62). В этом отношении О. Абдуллаевой удалось найти органичное соединение стройной композиторской структуры и импровизационности, благодаря чему опора на традиции *катта ашула* обогатила стиль произведения.

Романс О. Абдуллаевой «Хижрон кунларида» («В дни разлуки») на стихи Зульфии для сопрано и фортепиано посвящен теме разлуки, любви и верности. Поэтический мир творчества Зульфии очень богат и красочен. В нем ярко отражена эмоционально насыщенная жизнь женской души. В творчестве О. Абдуллаевой личность Зульфии и ее поэзия занимают особое место. О. Абдуллаева вошла в историю узбекской культуры как первый лауреат, удостоенный премии Зульфии. Их связывает неустанный поиск выразительных форм отражения истины через творчество.

Романс «Хижрон кунларида» представляет собой своеобразную поэму-откровение, где властвует возвышенный образ любви, преданности, оттеняемый светлой печалью и погружением в элегичные воспоминания. Романс отличается глубиной образного мира и откровением поэтической души. Лирико-философское содержание романса раскрывается композитором с непревзойденным мастерством. Романс имеет трехчастную репризную форму, в которой кульминация находится в третьей части. Музыка отличается подвижностью музыкальной мысли. Для вокальной партии характерна плавность мелодических линий, которая дополняется чувственными порывами в фортепианной партии. Мелодия в пределах сексты строится на поступенном восходящем движении с небольшими подъемами в завершениях поэтических строк.

Партия фортепиано является полноправным участником музыкальной драматургии и также отражает настроение поэтических строк, богатство и разнообразие эмоционально-смысловых нюансов поэ-

зии Зульфии. Музыка и слово очень тесно переплетены в романсе и неделимы.

Переход от одной части к другой осуществляется в романсе путем инструментальной связки, которая основывается на мелодическом материале следующей части. Мелодическое развитие романса представляет собой общую волну душевных откровений. Лаконизм музыкального выражения обусловлен жанром камерно-вокальной лирики. Романс объединен сюжетным стержнем, идеей и настроением, образным содержанием. Драматическим центром является средняя часть. Помещение кульминации в среднюю часть произведения придает ему черты концентрической формы. «В оформлении центрального раздела проникает периодичность, что оказывается существенным для композиционного плана целого» (Гончаренко С., 1984, с. 30). Такого рода драматургический прием О. Абдуллаевой способствует раскрытию кульминации как ключевого раздела в *катта ашула* – зоны *ауджа* как высокой кульминации и важнейшего раздела композиции. Музыкальное развитие и эмоциональная кульминация получают здесь яркое воплощение. Вокальная партия разворачивается по принципу постепенного повышения тесситуры. Кульминация-*аудж* звучит в нюансе *ff*, передавая эмоциональное напряжение чувств.

Романс О. Абдуллаевой воспринимается как монолог-размышление, в котором важную выразительную роль играют речевые интонации. «Содержательность и осмысленность речевых интонаций несомненны» (Мазель Л., 1983, с. 10). Исходя из этого в данном романсе каждая речевая интонация наполнена глубоким смыслом.

В осмыслении образного содержания лаконизм романса О. Абдуллаевой важное значение имеет понимание значимости монологического вида высказывания. «Для музыки имела особенное значение

именно та, наиболее условная с точки зрения жизненного правдоподобия, форма монолога, в которой раскрывается внутренний мир человека: монолог-самовыражение, монолог-медитация» (Васина-Гроссман В., 1978, с. 99). Этот романс поражает глубиной композиторской мысли и единством музыки и поэзии.

Обобщая аналитические наблюдения над романсами К. Кенжаева и О. Абдул-

лаевой, следует подчеркнуть, что их новаторство заключается в воплощении лирических стихотворений узбекских поэтов, на основе взаимосвязи современных выразительных средств с национальными традициями *катта ашула*. Композиторы многогранно раскрывают в романсах духовный мир современного человека, неотделимого от генетических истоков национального культурного наследия.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. С. 244.

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаев Р.С. Исполнительские традиции жанра катта ашула // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сб. материалов Второго Междунар. музыковед. симпоз. Самарканд, 7–12 окт. 1983 г. / сост. Д.А. Рашидова, Т.Б. Гафурбеков; отв. ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Сов. композитор, 1987. С. 250–255.

Абдуллаев Р.С. Основы узбекской традиционной музыки: Моногр. Ташкент: Мусика, 2022. 442 с.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1978. 368 с.

Вызго Т.С. Узбекское музыкознание на современном этапе // Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1977. С. 5–16.

Гончаренко С.С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. Новосибирск, 1984. 52 с.

Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Тетр. очерк. М.: Музыка, 1983. 72 с.

Савенко С. К проблеме нового вокального письма в музыке XX столетия // Современное исполнительство: К проблеме интерпретации музыки XX века. М., 2003. С. 44–49.

Сапонов М.А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982, 77 с.

REFERENCES

Abdullaev, R.S. (1987), "Performing traditions of the katta ashula genre", *Traditsii muzikalnykh kul'tur narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [Traditions of musical cultures of the peoples of the Near and Middle East and modernity], in D.A. Rashidova, T.B. Gafurbekov, N.G. Shahnazarova (ed.), *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 250–255. (in Russ.)

Abdullaev, R.S. (2022), *Osnovy uzbekskoi traditsionnoy muzyki* [The basics of Uzbek traditional music], Musiq, Tashkent, 442 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1984), *Dramaturgicheskie i kompozitsionnye printsipy kontsentrcheskoi muzikalnoi formy* [Dramatic and compositional principles of the concentric musical form], Novosibirsk, 52 p. (in Russ.)

Mazel', L.A. (1983), *O prirode i sredstvakh muzyki* [About the nature and means of music], Muzyka, Moscow, 72 p. (in Russ.)

Saponov, M.A. (1982), *Iskusstvo improvizatsii: Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoi muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The art of improvisation: Improvisational types of creativity in Western European music of the Middle Ages and Renaissance], Muzyka, Moscow, 77 p. (in Russ.)

Savenko, S. (2003), "On the problem of new vocal writing in the music of the twentieth century", *Sovremennoe ispolnitel'stvo: K probleme interpretatsii muzyki XX veka* [Modern performance: On the problem of interpreting music of the twentieth century], Moscow, pp. 44–49. (in Russ.)

Vasina-Grossman, V.A. (1978), *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the poetic word], Muzyka, Moscow, 368 p. (in Russ.)

Vyzgo, T.S. (1977), "Uzbek musicology at the present stage", *Uzbekskaya muzyka na sovremennoy etape* [Uzbek music at the present stage], Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Gulyama, Tashkent, pp. 5–16. (in Russ.)

Сведения об авторах

Аппазова Ленара Имрановна, самостоятельный соискатель (PhD), (Ташкент, Республика Узбекистан)

E-mail: appazovalenara13011987@gmail.com

Authors Information

Lenara I. Appazova, independent candidate (PhD) (Tashkent, Republic of Uzbekistan)

E-mail: appazovalenara13011987@gmail.com

Поступила в редакцию 08.04.2024

После доработки 24.07.2024

Принята к публикации 17.08.2024

Received 08.04.2024

Revised 24.07.2024

Accepted for publication 17.08.2024

ЖАНР «НАРОДНОГО КОНЦЕРТА» В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Чжан Чэн¹

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

Аннотация. В статье с историко-культурологических позиций рассматривается жанр инструментального концерта в Китае, получивший название «народный концерт». Его особенностью является обращение к традиционному инструментарию – в качестве солиста выступает народный китайский инструмент. «Народный концерт» в Китае один из самых популярных жанров в творчестве национальных композиторов, так как наиболее удачно объединяет традиции западной и восточной музыкальных культур. Выявляются особенности развития жанра в контексте современного этапа музыкальной культуры Китая. После десятилетий неустанных поисков китайские композиторы пришли к пониманию особого значения национального инструментария. В этом контексте *эрху* и *гучжэн*, ставшие своеобразными символами национальной культуры страны, приобрели большую популярность среди китайских композиторов и исполнителей. Даются многочисленные отсылки на сочинения современных китайских композиторов, в которых наиболее ярко воплощаются принципы нового типа концертного жанра. «Народный концерт» продемонстрировал устойчивость в контексте синтеза элементов китайской и западноевропейской музыки, что обеспечило плодотворную почву для поисков собственного авторского стиля молодых национальных композиторов Китая.

Ключевые слова: народный концерт, традиционные китайские инструменты, *гучжэн* и *эрху*, типология концертного жанра, типы симфонического развития

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 156–163. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-156-163.

THE GENRE OF THE "FOLK CONCERT" IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS

Zhang Cheng¹

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

Abstract. The article considers the genre of instrumental concert in China called "folk concert" from the historical and cultural positions. Its peculiarity is an appeal to traditional instrumentation – a Chinese folk instrument acts as a soloist. Nowadays "folk concerto" is one of the most popular genres in the works of national composers in China, as it unites the traditions of Western and Eastern musical cultures most successfully. The article reveals the peculiarities of the genre's development in the context of the modern stage of Chinese musical culture. After decades of tireless search, Chinese composers came to realize the special importance of the national instrumentation. In this context, *erhu* and *guzheng*, which have become peculiar symbols of the country's national culture, have gained great popularity among Chinese composers and performers. The article makes numerous references to works by contemporary Chinese composers, which most vividly embody the principles of the new type of concert genre. "Folk concerto" has demonstrated stability in the context of synthesizing elements of Chinese and Western European music, which has provided fertile ground for young Chinese national composers to search for their own authorial style.

Keywords: folk concert, traditional Chinese instruments, *guzheng* and *erhu*, typology of concert genre, types of symphonic development

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

For citation: Zhang Cheng (2024), "The genre of the «folk concert» in the works of Chinese composers", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 156–163. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-156-163.

История музыкальной культуры Китая XX в. представляет значительный исследовательский интерес с точки зрения процессов формирования и функционирования новых, западноевропейских по своей онтологии, элементов в рамках национального композиторского творчества. С ростом популярности в Китае инационального музыкального искусства (европейского, американского и русского) и стремительным развитием профессионального музыкального образования большую популярность приобрел жанр концерта. С первых шагов сближения жанра с китайской народной инструментальной музыкой он получил значительное развитие и лучше других воплотил локальные особенности традиционной культуры. Этот процесс ярко характеризуется словами китайского исследователя Лю Тяньхуа: «Модернизация традиционной народной музыки и локализация западных жанров»¹.

С началом XXI в. в Китае появилась новая разновидность жанра концерта, так называемый «народный концерт». Данный термин широко употребляется в китайском музыкознании и является отражением локальной научной рефлексии. Поэтому, мы осмелились дать собственное определение данному термину. **«Народный концерт»** – это жанр оркестровой музыки, основанный на контрастном противопоставлении партий солиста и симфонического оркестра, где в качестве солиста выступает национальный китайский инструмент. Заметим, что структура данного жанра демонстрирует большое разнообразие и довольно часто разнится с устоявшейся традицией (Ган Ямэй, 1988, с. 10).

«Народный концерт» стал одним из самых ярких жанров современной китайской музыки, что подтверждает количество созданных национальными композиторами сочинений и частота их исполнения. Как пример, композитор Ван Цзяньминь (王建民) в период с 1988 по 2023 г. написал шесть концертов для эрху и симфонического оркестра, которые сам композитор обозначил как «рапсодии». Удивляет, в связи с этим, равнодушие китайской и российской музыкальной науки к жанру «народного концерта». Это характеризует *актуальность* заявленной автором темы, которая находится на пересечении востребованности жанра среди китайских композиторов и художественных возможностях «народного концерта». В связи с этим, нашей *целью* является определение особенностей становления жанра «народного концерта» в контексте историко-культурного развития китайского композиторского творчества.

История «народного концерта» берет свое начало с 1950-х гг., когда китайские композиторы в поисках собственного стиля и новых звучаний стали обращаться к тембрам народных инструментов. Композиторы пошли по пути создания крупных сочинений, среди них самым ранним концертом, где в качестве солиста выступила китайская сона, является «Радостная победа» (1952) Лю Шоуи (刘守义) и Ян Цзиву (杨继武). Исследуя традиционную китайскую инструментальную музыку, композиторы также посвятили себя изучению инструментария различных этнических меньшинств Китая (например, народов мяо, даи, синьцзян-уйгуров и т.д.). Результатом стало создание «Мо-

лодежного концерта» (1963) Цзинь Сяном для *рубаба* (один из видов струнных инструментов, который популярен у уйгуров, таджиков, узбеков и других народов Средней Азии и Северной Африки) и Синьцзянского национального оркестра.

Во время Культурной революции (1966–1976) жанр «народного концерта» продолжал свой путь развития, несмотря на все сложности данного этапа. У Цзуцяном (吴祖强), Лю Дэхаем (刘德海) и Ван Яньцяо (王燕樵) в 1972 г. был создан концерт для пипы «Младшие сестры героев прерий», который получил большое признание среди публики. Сяо Юмэй охарактеризовал его как «одночастное произведение для солиста с оркестром, в котором использовался вариационный принцип развития музыкального материала» (Чжао Сяолин, 2020, с. 248). В целом, в это время национальные композиторы в своих сочинениях широко задействуют народные песни, темы из оперных сочинений и другие музыкальные материалы. Параллельно с этим используются исполнительские приемы, характерные для народного инструментария. Оркестровые сочинения этого периода снискали большую популярность среди слушателей, что позволило жанру продолжить свой путь развития и в следующем периоде «реформ и открытости».

В 1980-х гг. жанр «народного концерта» получил новый импульс в развитии благодаря широкому обращению национальных авторов к западноевропейским композиторским техникам XX в.² В качестве солистов наибольшую популярность среди композиторов снискали бамбуковая флейта, *эрху*, *пипа*, *гучжэн*. В последнее десятилетие китайские композиторы переключили свое внимание на инструменты региональных национальных меньшинств и менее известные этнические инструменты. Например, «Концерт

для двух *дутаров*» Ван Цзюэ (2018), концерт для *хулуси* «Песня одинокого острова» Цзо Гуанмина (2019), концерт Чжоу Сянлиня для ансамбля ударных инструментов народа туцзя и оркестра «Игра в семейный бизнес» (2011) и др.

С 1980-х гг. ведущими народными инструментами, к которым наиболее часто обращались китайские композиторы, стали *гучжэн* и *эрху*. Еще в 1950 г. в музыкальных колледжах страны были введены курсы профессионального исполнения на *эрху*. А *гучжэн* входит в состав четырех высших искусств «Цитра, шахматы, каллиграфия и живопись» (琴, 棋, 书, 画). Рост популярности этих инструментов отчасти связан с тем, что исполнителей на них стало больше. Это, закономерно, породило спрос на композиторскую деятельность. Другая причина заключается и в том, что динамика звучания *гучжэна* и *эрху* выше, чем у других традиционных китайских инструментов, и поэтому при исполнении с оркестром солистам легче добиться баланса громкости, что и делает их более подходящими для концертного жанра.

Помимо прочего, *гучжэн* и *эрху* являются своеобразными символами китайской традиционной музыки, что позволило выстраивать более прочную коммуникацию со зрителем и выводить китайское композиторское творчество на мировую сцену. В контексте поисков характерных элементов в рамках китайской композиторской школы национальные инструменты (помимо обозначенных) позволили авторам отыскать способ соединения восточной ментальности и западноевропейской структуры.

Среди наиболее популярных сочинений: концерт для *гучжэна* с оркестром «Слезы героя» (英雄泪) Хэ Чжаньхао (1980), написанный по мотивам стихов китайского поэта Синь Цицзи³ (辛弃疾), концерт для *гучжэна* с оркестром «Ветер

подгоняет облака и тучи» (风定云墨) Чан Пин (2005), шесть концертов для *эрху* Ван Цзяньмина, написанные в период с 1988 по 2023 г., также множество переложений для *эрху* классических концертных сочинений. Следует заметить, что настоящий бум *эрху* начался в 2000-х гг. с переложения для этого инструмента скрипичного концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай», написанного Хэ Чжаньхао и Чэнь Ганом еще в 1958 г. Сделала это известная китайская исполнительница на *эрху* Ван Ицзинь⁴ (王一婧) еще будучи студенткой магистратуры Центральной музыкальной консерватории с 2003 по 2006 г. Ван Ицзинь является первой исполнительницей концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай» на *эрху*.

В XXI в. композиторы Китая начинают активно экспериментировать с составом исполнителей. Помимо традиционного сольного концерта для одного инструмента появился ряд сочинений для дуэта и трио солистов. Состав оркестра также варьируется: от классического парного до камерного и смешанного. Чаще всего встречаются концерты для двух народных инструментов одного типа. Например, «Мулан» (木兰) Гуань Ся для двух *гучжэней* с оркестром (2008), «Дух дерева» (树魂) Чжу Сяогу для двух сона с оркестром (2015), «Концерт для двух барабанов Нью Худо» (牛虎斗) Ван Цзюэ и Ли Бо (2013).

2020-е гг. характеризуются стремлением к поиску новых тембровых звучаний, что способствует более свободному отношению к инструментальным сочетаниям. В частности, наблюдается смешение тембров разных народных инструментов, но, как правило, родственных. Как пример, «Двойной концерт для *пипы* и *гучжэна*» Тань Дуня (2021), Концерт «Тэнфэй» виртуоза игры на *эрху* Ю Ханя (2004), где в качестве ведущих инструментов чередуются *эрху*, *баньху*, *чжунху* и *цзинху*⁵ и др.

Для китайской композиторской школы также характерны концерты, в которых в качестве солистов могут выступить и совершенно разнородные инструменты – китайский и любой западноевропейский. В качестве примера приведем такие сочинения, как двойной концерт для арфы, *шэна* и симфонического оркестра «Дэ Сян» (迭响, «Повторяющийся звук») Цинь Вэньчэня (2004), концерт для *пипы*, скрипки и симфонического оркестра «Пипа Син» (琵琶行)⁶ Гао Пина (2003) и мн. др.

Хотелось бы отметить особый вид жанра концерта, характеризующийся камерным составом исполнителей, в частности оркестра. С началом XXI в. количество сочинений для солиста (из числа народных инструментов) и камерного оркестра постепенно начало увеличиваться. Например, Двойной концерт для гобоя, *шэна* и камерного оркестра Чэнь И (2008), концерт для *чжунжуань* и камерного оркестра «Фантазер» Ли Бо (2021).

Нами предварительно были выявлены следующие характерные для китайских «народных концертов» черты. В частности,

- повествовательный характер изложения;
- внимание к событиям прошлого и настоящего Китая при выборе программы;
- преобладание лиро-эпического типа симфонизма (концерт для *гучжэна* и симфонического оркестра «Пагода Лунхуа» Хэ Чжаньхао (1980-е), концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Снежная гора», Лю Вэньцзиня, (2007));
- обращение к литературным первоисточникам (концерт для *гучжэна* и симфонического оркестра «Чанъань-Чанъань» (长安·长安) Фан Дунцина⁷ (2019)).
- тесная связь этической функции с пропагандой учения Конфуция внутри китайского социума (Чжао Сяолин, 2021, с. 2828).

Любопытно, что обозначенные качества являются важнейшими характе-

ристиками придворной музыкальной традиции Китая. Вероятно, этим подчеркивается высокий статус композиторского творчества (его можно сравнить с музыкальными традициями Императорского двора). При этом, авторы XXI в., создающие концерты для народных инструментов, уделяют больше внимания мифам, легендам и народным сказкам своей страны, т.е. области фольклорной традиции. По сравнению с концертами для западноевропейских инструментов (фортепиано или скрипка), концерты с участием народных инструментов в большей степени подвержены влиянию китайских традиционных видов искусств: живописи, национальной музыкально-сценической драмы и фольклора (Ян Чжэнцзюнь, 2022, с. 75).

Концертные сочинения национальных композиторов с участием народных инструментов отличается повышенное внимание их авторов к гармоничному сосуществованию китайских и западноевропейских структурных принципов, а также организационной логики при формировании цикла. Как показали наши исследования, черты традиционной ментальности и культурного кода проявляются на уровне литературного первоисточника и, соответственно, содержания и идеи. Западноевропейское начало обнаруживает себя в форме и структуре. Так, концерт для *янцинь*⁸ № 1 «Паньгу» (盘古) Чжан Чао (2017) основан на образе божества, создавшего природу. Музыка изображает силу и мудрость, которыми Паньгу наделил человечество для создания цивилизации, а также любовь, преданность и акт бесконечного созидания будущего.

Концерт для эрху и симфонического оркестра «Праздник солнца» (太阳祭) Чжан Чао (2011) также основан на мифологической истории о Куафу (夸父) – великане, который преследовал солнце

в классическом китайском тексте и сборнике мифических представлений о появлении мира и зверей «Классика гор и морей» (山海经)⁹. Концерт для двух *сона* с симфоническим оркестром «Дух дерева» (树魂) Чжу Сяогу (2015) был вдохновлен традицией использования деревьев в качестве «богов» в деревнях народа мяо на юго-западе провинции Гуйчжоу. Весь музыкальный материал построен на передаче образа праздника, во время которого народ мяо поет и танцует вокруг священных деревьев. Концерт для *гучжэна* симфонического оркестра «Руши» (如是) Ван Даньхуна (2012) создан на основе саундтрека к фильму «Лю Руши» (柳如是). В основе лежит история любви легендарной придворной певицы, жившей в конце правления династии Мин (XIV–XVII вв.) и начале династии Цин (XVII–XX вв.), Лю Руши и министра этикета императорского двора Цянь Цяньи.

Помимо вышеперечисленного отдельного внимания заслуживает концерт для эрху № 5 «Столетие Синьхая» (辛亥革命) Гуань Найчжуна (2011), который был написан к 100-летию Синьхайской революции. Концерт состоит из четырех частей: «Пробуждение» (觉醒), «Восстание» (起义), «Национальная скорбь» (国殇) и «Столетие» (百年), в них раскрывается значение Синьхайской революции (1911–1912) для современной истории Китая.

В концертах «Великая страна Шелкового пути» (大国丝路, 2016), «Мост мечты» (梦桥, 2018) и других масштабных сочинениях Фан Дунцина поднимается тема современного общества Китая и этапов исторического развития, которые прошла страна. Композитор активно обращается к современным техникам письма, особенно таким, как мультимедиа, чтобы бы «говорить» с молодым поколением на одном языке (Чжан Юйвэнь, 2019, с. 42). концерт для *пины* и симфонического оркестра Ло Майшо «Небесная лестница»

(天梯, 2018) вдохновлен историко-художественным фоном культуры Саньсиндуй¹⁰, которая существовала во времена древнего Царства Шу периода «Весен и Осеней» (XI–IV в. до н.э.).

Подобного рода концертов в Китае довольно много. Как видно, в XXI в. в большой их части тематическое содержание фокусируется на историческом прошлом страны. По сравнению с концертными произведениями 1980–1990-х гг. и особенно 1970-х гг., концерты для китайских народных инструментов XXI в. уделяют больше внимания, в первую очередь, традиционной китайской культуре, важнейшим историческим событиям и социальной действительности, а также апеллируют к современным композиторским техникам и приемам. Не в последнюю очередь это связано с национальной внутренней политикой Китая. На конференции по празднованию 95-й годовщины основания Коммунистической партии Китая (2016 г.) генеральный секретарь Си Цзиньпин выдвинул концепцию «четырех уверенностей в себе» (по-китайски) – уверенность в пути, теории, системе и культуре социализма с китайской спецификой.

Ряд концертных сочинений китайских авторов XXI в. испытывают сильное влияние современной западноевропейской композиторской музыкальной культуры и, в то же время, традиционной китайской: уникальной китайской живописи, каллиграфии и национального музыкально-драматического искусства. В качестве примера назовем концерт китайского композитора Чан Пина «Восточные чер-

нила и вода» (2015). Сочинение состоит из четырех частей, в каждой из которых воплощены характерные качества жанров народной музыки. Автор уделяет большое внимание акустическому выражению китайского колорита и настроения.

В настоящее время оркестровая музыка в Китае занимает значительное место в творчестве национальных композиторов. Особое значение приобрел жанр концерта, который стал полем для творческих экспериментов и поиска новых тембровых звучаний. Это сделало «народный концерт» одним из ведущих среди других оркестровых жанров. Представляется, что здесь китайские авторы смогли в полной мере продемонстрировать всему миру свое мастерство и передать особый колорит национальной культуры.

В XXI в. тенденция к слиянию западноевропейской формы-структуры и национального содержания (в самом широком смысле) становится качественной характеристикой сочинений китайских композиторов. Все более наглядно выступают характерные компоненты китайской культуры, подчиняя формальные элементы архитектоники произведения традиционной китайской эстетической концепции. Это позволило «народному концерту» в XXI в. освободиться от оков правил и норм западноевропейского прототипа и выйти на новый уровень культурной коммуникации, демонстрируя «разностороннее пересечение, стремительный рост молодого поколения композиторов, постоянные прорывы в концепциях и техниках» (Чжан Мэн, 2020, с. 34).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 汪毓和编著. 中国近现代音乐史 (第3版). 人民音乐出版社. 2002 (История современной китайской музыки / гл. ред. Ван Юхэ. 3-е изд. Пекин: Народ. муз. изд-во, 2002. С. 110).

² Данная тенденция – обращение к западноевропейским техникам в 1980-х гг. была общей для композиторов Китая. Это связано со снятием запретов на не-национальную музыку после Культурной революции.

³ Синь Цицзи (1140–1207) – китайский военный деятель и поэт времен империи Южная Сун.

⁴ Ван Ицзинь – современная китайская исполнительница на *хуцинь*, *эрху*, доцент кафедры китайской музыки Синхайской консерватории, директор Лаксианского отдела преподавания и исследований. Окончила магистратуру Центральной консерватории по исполнительству на *эрху*, явля-

ется членом профессионального комитета эрху Ассоциации китайских музыкантов и директором Ассоциации музыкантов провинции Гуандун.

⁵ Эрху (二胡), баньху (板胡), чжунху (中胡),



цзинху (京胡).



⁶ По одноименному стихотворению одного из крупнейших поэтов Китая эпохи Тан (VII в. – X в.) Ду Фу.

⁷ Фан Дунцин – композитор, преподаватель в Центральной консерватории (Пекин).

⁸ Янцин (yangqin) –



китайский струнный музыкальный инструмент наподобие цимбал.

⁹ Автор неизвестен.

¹⁰ Археологическая культура Китая раннего бронзового века (1600–800 гг. до н.э.). Расположена в местечке Саньсиндуй уезда Гуанхань провинции Сычуань.

ЛИТЕРАТУРА

Чжао Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 10. С. 245–250.

Чжао Сяолин. Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 12. С. 2826–2831.

甘亚梅: 《二十世纪民族器乐创作发展的回顾与思考》·《音乐探索》1988年第3期 (Ган Ямэй. Обзор и размышления о развитии национальной инструментальной музыкальной композиции в двадцатом веке // Music Exploration. 1988. № 3. С. 9–14).

张萌. 《新时代中国民族管弦乐创作述略》, 《音乐艺术》2020 年第1期. 34–48 (Чжан Мэн. Краткое введение в композицию китайской национальной оркестровой музыки в новую эпоху // Музыкальное искусство. 2020. № 1. С. 34–48).

张玉雯. 《年光散大海·乐声荡梦桥》·《人民音乐》2019 年第10期 (Чжан Юйвэнь. Годы рассеивают море, звук музыки качает мост мечты // Народная музыка. 2019. Вып. 10. С. 41–44).

杨正君. 本土与西方的对话传统与现代的融合—21世纪中国民族器乐协奏曲创作概观. 星海音乐学院学报. 2022. 02. 68–81 (Ян Чжэнцзюнь. Диалог между местными и западными традициями и современностью – обзор китайской национальной инструментальной концертной композиции в 21 веке // Журнал Синьхайской консерватории музыки. 2022. № 2. С. 68–81).

REFERENCES

Gan Yamei (1988), er shi shi ji min zu qi le chuang zuo fa zhan de hui gu yu si kao [Review and thoughts on the development of national instrumental music creation in the 20th century], *Music Exploration*, no. 3, pp. 9–14. (in Chin.).

Yang Zhengjun (2022), ben tu yu xi fang de dui hua chuan tong yu xian dai de rong he – 21 shi ji zhong guo min zu qi yue xie zou qu chuang zuo gai guan [The dialogue between the local and the West, the fusion of tradition and modernity: an overview of Chinese national instrumental concerto composition in the 21st century], *Journal of Xinghai Conservatory of Music*, no. 2, pp. 68–81. (in Chin.).

Zhang Meng (2020), xin shi dai zhong guo min zu guan xian yue chuang zuo shu lue [A brief introduction to the composition of Chinese National Orchestral Music in the New Era], *Music Art*, no. 1, pp. 34–48. (in Chin.).

Zhang Yuwen (2019), nian guang san da hai, yue sheng dang men qiao [The years scatter the sea, the sound of music swings the bridge of dreams], *People's music*, no. 10, pp. 41–44. (in Chin.).

Zhao Xiaolin (2020), “Impact of the Cultural Revolution on the activities of China's national orchestras”, *Manuskript*, Vol. 13, Issue 10, pp. 245–250. (in Russ.)

Zhao Xiaolin (2021), “University orchestras in China and their functions in sociocultural space”, *Manuskript*, Vol. 14, Issue 12, pp. 2826–2831. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Чэн, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 243835486@qq.com

Authors Information

Zhang Cheng, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 243835486@qq.com

Поступила в редакцию 04.04.2024

После доработки 24.07.2024

Принята к публикации 17.08.2024

Received 04.04.2024

Revised 24.07.2024

Accepted for publication 17.08.2024

© Пань Тунвэй, 2024

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-164-172

«ЧАНША»: ТРИ ПЕСНИ НА СТИХИ МАО ЦЗЭДУНА

Пань Тунвэй¹

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

Аннотация. Мао Цзэдун известен не только как видный политический деятель, но и как незаурядный поэт. Поэзия Мао отличается глубоким идейно-художественным содержанием, лиричностью образов, силой героизма и любви к родине. В ней сочетаются древние китайские традиции стихосложения с новаторскими идеями и приемами. Статья посвящена стихотворению Мао Цзэдуна «Чанша» и его музыкальному воплощению в песнях Ли Цзефу, Мэн Юна и Жан Маохуа. Стихотворение, наполненное философскими размышлениями о свободе, власти и судьбах человечества, вдохновило художника Ли Кэжана на создание серии картин, основанных на одной строке «Посмотрите, тысячи гор покрыты окрашенными в красный цвет лесами». Сочинение музыки к стихам Мао стало модной тенденцией во времена его руководства Китайской Народной Республикой. В разные годы на его стихи писали песни и масштабные хоровые произведения Ли Цзефу, Тянь Фэн, Хэ Лутин, Ян Кэ, Лу Юань, Шэнь Явэй, Мэн Юн, Жан Маохуа и мн. др. Стихотворение «Чанша» послужило трем композиторам основой для создания различных по жанру и характеру песен – в народном стиле, лирической и массовой революционной. В статье проанализированы представленные песни и сделаны выводы о художественно-выразительных средствах, которые разные композиторы используют для воплощения образов одного стихотворения.

Ключевые слова: Мао Цзэдун, Ли Цзефу, Мэн Юн, Жан Маохуа, Ли Кэжань, китайская вокальная музыка, песни на стихи Мао Цзэдуна, Чанша

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пань Тунвэй. «Чанша»: три песни на стихи Мао Цзэдуна // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 164–172. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-164-172.

“CHANGSHA”: THREE SONGS BASED ON MAO ZEDONG’S POEM

Pan Tongwei¹

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

Abstract. Mao Zedong is known not only as a prominent political figure, but also as an extraordinary poet. Mao's poetry is distinguished by deep ideological and artistic content, lyricism of images, strength of heroism and love for the homeland. It combines ancient Chinese traditions of poetry with innovative ideas and techniques. The article addresses the topic of Mao Zedong's poem "Changsha" and its musical embodiment in the songs of Li Jiefu, Meng Yong and Zhan Maohua. The poem, filled with philosophical ideas of freedom, power and the fate of humanity, inspired the artist Lee Kezhan to create a series of paintings based on one line, "Look, thousands of mountains are covered with forests painted red". Composing music to Mao's poems became a fashionable trend during his leadership of the People's Republic of China. Over the years, songs and large-scale choral works by Li Jiefu, Tian Feng, He Luting, Yang Ke, Lu Yuan, Shen Yawei, Meng Yong, Zhan Maohua and many others were based on his poems. The poem "Changsha" served as the basis for three composers to create songs of different genres and characters – the song in a folk style, lyrical song and mass revolutionary song. The article analyzes the presented songs and draws conclusions about the artistic and expressive means that different composers use to embody the images of one poem.

Keywords: Mao Zedong, Li Jiefu, Meng Yong, Zhan Maohua, Lee Kezhan, Chinese vocal music, songs based on Mao Zedong's poems, Changsha

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

For citation: Pan Tongwei (2024), "«Changsha»: three songs based on Mao Zedong's poem", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 164–172. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-164-172.

Основатель Китайской Народной Республики, первый председатель ЦК Коммунистической партии Китая, один из выдающихся политических деятелей XX в. Мао Цзэдун (毛泽东, 1893–1976) всю жизнь посвятил революции и делу строительства нового, коммунистического будущего в Китае. Однако в пылу революционной борьбы и в суете государственных дел Мао Цзэдун находил время для творчества. В истории он остался не только как видный политический деятель с твердым характером и принципиальный председатель ЦК КПК, но и как незаурядный, тонко чувствующий литератор. О Мао говорили, что он поэт среди политиков и политик среди поэтов.

Мао Цзэдун написал несколько десятков поэтических опусов. «Полное собрание сочинений Мао Цзэдуна с комментариями» (2017) содержит 78 стихотворений (Юань Мяосюй, 2020), среди которых наибольшую известность снискали «Чанша» (长沙, 1925), «Цзинганшань» (井冈山, 1928), «Великий поход» (长征, 1935), «Люпаньшань» (六盘山, 1935), «Снег» (雪, 1936) и др. Поэзия председателя отличается глубоким идейно-художественным содержанием, лиричностью образов, силой героизма и любви к родине. В ней сочетаются древние китайские традиции стихосложения с новаторскими идеями и приемами.

Величественные и одухотворенные стихи Мао неоднократно вдохновляли творцов из других областей искусства. Так, образы его поэзии отразились на картинах практически всех китайских живописцев-современников. Лю Хайсу, Фу Баоши, Ли Кэжань, У Цзожэнь, Гуань Шаньюэ и многие другие создали свои

поэтические полотна. Первым и самым творчески плодовитым был Фу Баоши, который в 1950 г. написал картину «Люпаньшань», ставшую первой живописной работой по мотивам стихотворения Мао Цзэдуна. Продолжил заложенную Фу Баоши традицию художник Ли Кэжань, который вывел поэтические образы стихов председателя на новый уровень искусства (Ван Цзяньсинь, 2019). К этому вопросу мы вернемся чуть позже.

Композиторы также обращались в своем творчестве к поэзии Мао Цзэдуна – сочинение музыки к стихам Мао стало модной тенденцией во времена его руководства Китайской Народной Республикой (Ху Юйцин, 2017, с. 39). В разные годы на его стихи писали песни и масштабные хоровые произведения Ли Цзефу, Тянь Фэн, Хэ Лутин, Ян Кэ, Лу Юань, Шэнь Явэй, Мэн Юн, Жан Маохуа и мн. др. Вокальная музыка китайских композиторов сегодня находится в процессе изучения, есть исследовательские работы по творчеству Хуан Цзы, Сянь Синхая, Хэ Лутина. Однако эта проблема по-прежнему остается еще недостаточно изученной, особенно в русскоязычном сегменте музыкознания. К малоизученным областям вокальной музыки можно отнести и песни китайских композиторов на стихи Мао Цзэдуна. В данной статье мы рассмотрим три песни трех разных композиторов на одно стихотворение Мао «Чанша».

Чанша (长沙) – крупный административный и культурный центр на юге Китая, столица провинции Хунань. Этот город имел особенное значение для председателя Мао – именно здесь, в деревне Шаошань, он родился и провел многие годы жизни. В Чанше сформировались его по-

литические взгляды и мировоззрение, здесь он загорелся идеями революции и сделал первые шаги на пути революционной борьбы. Все эти впечатления юности не могли не отразиться на поэтическом творчестве Мао.

В 2009 г. на Мандариновом острове на реке Сянцзян, на берегах которой расположен город Чанша, был сооружен огромный, 32-метровый памятник молодому Мао Цзэдуну (青年毛澤東像), ставший одним из самых знаменитых произведений современной китайской скульптуры. Берег реки для установки памятника был выбран неслучайно – известно, что председатель Мао очень любил воду, хорошо плавал и много раз переплывал Сянцзян. Любовь к воде он воспел в одном из своих стихотворений, которое так и назвал – «Плавание» (游泳, 1956). Главный скульптор Ли Лимин хотел изобразить молодого Мао Цзэдуна, который еще не стал лидером китайской революции, а находился в самом начале своего великого пути. В качестве прототипа он использовал фотографию Мао, сделанную в 1925 г. И, по удивительному стечению обстоятельств, именно в 1925 г. Мао Цзэдун написал свое знаменитое стихотворение «Чанша».

Стихотворение «Чанша» («沁园春·长沙») написано в жанре *цы* на старинный мотив «Цинъюаньчунь», поэтическое произведение эпохи Восточной Хань (25—220). Оно было посвящено принцессе Цинь Шуй, дочери императора Мин-ди (58–76) и стало очень популярным – на этот мотив китайские поэты разных эпох создали множество творений. Следует отметить, что на мотив «Цинъюаньчунь» написано также стихотворение Мао Цзэдуна «Снег». «Чанша» была впервые опубликована в Китае в 1957 г. в журнале «Поэзия», и в том же году – в СССР, в сборнике «Восемнадцать стихотворений» Мао Цзэдуна (перевод С. Маршака):

В день осенний, холодный
Я стою над рекой многоводной,
Над текущим на север Сянцзяном.
Вижу горы и рощи в наряде багряном,
Изумрудные воды прозрачной реки,
По которой рыбацьи снуют челноки.

Вижу: сокол взмывает стрелой к небосводу,
Рыба в мелкой воде промелькнула, как тень.
Все живое стремится сейчас на свободу
В этот ясный, подернутый инеем день.

Увидав многоцветный простор пред собою,
Что теряется где-то во мгле,
Задаешься вопросом: кто правит судьбою
Всех живых на бескрайной земле?

Мне припомнились дни отдаленной весны,
Те друзья, с кем учился я в школе.
Все мы были в то время бодры и сильны
И мечтали о будущей воле.
По-студенчески, с жаром мы споры вели
О вселенной, о судьбах родимой земли
И стихами во время досуга
Вдохновляли на подвиг друг друга.
В откровенных беседах своих молодежь
Не щадила тогдашних надменных вельмож.

Наши лодки неслись всем ветрам вопреки,
Но в пути задержали нас волны реки...
(Мао Цзэдун, 1957, с. 3)

Философские размышления о свободе, власти, судьбах человечества были навеяны Мао воспоминаниями из собственной юности, а также опытом революционной борьбы, который стал живительным источником всего его поэтического творчества. В 1925 г., когда была написана «Чанша», атмосфера во многих провинциях Китая была крайне напряженной: началась Национальная революция, вспыхнули забастовки и крестьянские движения. Одно из таких движений в провинции Хунань возглавил Мао Цзэдун. В это время в Гуанчжоу было создано Национально-революционное правительство, и его председатель Ван Цзинвэй рекомендовал Мао на пост министра пропаганды. По пути в Гуанчжоу для вступления в должность Мао остановился в Чанше и посетил Мандариновый остров.

Осенние пейзажи родного Сянцзяна и накаляющаяся вокруг революционная обстановка вдохновили его на поэтические строки, которые оказались настолько лирически одухотворенными и зримыми, что не смогли оставить равнодушным художника Ли Кэжэня.

За свою жизнь Ли Кэжэнь (李可染, 1907–1989) создал множество живописных работ по мотивам поэзии Мао Цзэдуна, но стихотворению «Чанша» принадлежит особое место в его творчестве. Под впечатлением от единственной строки «Вижу горы и рощи в наряде багряном» (в переводе Маршака; дословно «看万山红遍, 层林尽染» – «посмотрите, тысячи гор покрыты окрашенными в красный цвет лесами») художник написал целую серию картин – уникальное сочетание поэзии и живописи (Ван Цзяньсинь, 2019). Работа заняла три года – с 1962 по 1964 г., результатом стало семь картин, объединенных общим замыслом, красно-бордовым колоритом и величественно-героическим духом стихотворения Мао Цзэдуна.

Стихотворение «Чанша» легло в основу и многих китайских песен. В разные годы к этим стихам обращались композиторы Ли Цзефу, Ли Бяньби, Мэн Юн, Жан Маохуа и др.

Ли Цзефу (李劫夫, 1913–1976) – выдающийся китайский композитор, профессор, общественный деятель, автор популярных в Китае песен «Мы идем по широкой дороге» и «Отец и мать не так близки, как председатель Мао». Кроме того, он известен тем, что написал более ста песен на стихи Мао Цзэдуна, превзойдя в их количественном отношении всех других композиторов, а также сочинил музыку на все опубликованные стихи Мао. Жизненному и творческому пути композитора, а также анализу песен «Цзинганшань», «Снег» и «Застава Лоушань» мы посвятили отдельную статью. Здесь же мы хотим подробнее рассмотреть песню Ли Цзефу «Чанша».

В основе песни лежит традиционная китайская мажорная пентатоника с главным устоем ми-бемоль, что делает звучание воодушевленно-приподнятым, светлым, торжественным и приближает ее к народной песне. Мелодия поражает разнообразием устоев – каждый из звуков пентатоники в определенное время становится устойчивым, но чаще других – звук *до*, что привносит в музыку возвышенное спокойствие и эпичность (пример 1). Здесь и далее мы будем давать нотные примеры в двух вариантах – в распространенной в Китае цифровой записи и в нотной транскрипции.

Пример 1. Ли Цзефу. «Чанша»

mf

1̣ . 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ - - - | 1̣ . 6̣ 5̣ 6̣ |

独 立 寒 秋, 湘 江 北

2̣ - - - | 3̣ . 1̣ 2̣ 3̣ | 6̣ - - - |

去, 橘 子 洲 头。

mf

В песне использован весь поэтический текст стихотворения Мао Цзэдуна, а ключевые строки «Задаешься вопросом: кто правит судьбою / Всех живых на бескрайней земле?» повторяются дважды, подчеркивая глубокий философский смысл стихотворения. Акцентируют особенное

значение этих слов и музыкальные средства: фраза звучит на *f*, отделяется паузами, звуки в ее конце выделяются острыми акцентами. На фоне напевной мелодической линии песни эта фраза звучит декламационно, с ораторским пафосом (пример 2).

Пример 2. Ли Цзефу. «Чанша»

f

0 1̇ 2̇ 1̇ 6 5 0 | 6 . 5 3̇ 2̇ 0 | 0 3 3 5 6 1̇ |

问 苍 茫 大 地, 谁 主 沉 浮? 问 苍 茫 大 地,

2̇ . 1̇ 6 5 | 6 - - - | 3 . 5 3 1 |

谁 主 沉 浮? 携 来 百 侣

mf

f

По смыслу первая половина стихотворения является описательной, пейзажной, а вторая более эмоциональна, посвящена воспоминаниям, размышлениям. Поэтому и динамика песни развивается по нарастающей, от *mf* к *f*, а последняя фраза «Наши лодки неслись всем ветрам вопреки, / Но в пути задержали нас волны реки...» звучит на *ff*, а мелодическая интонация решительно взлетает вверх, при этом последний устой ми-бемоль поется на *crescendo*, наполняя песню ощущением сдержанного протеста, скрытой решимостью бороться, уверенностью в победе (пример 3).

Мэн Юн (孟勇, р. 1954) – китайский композитор, заместитель председателя Федерации литературных и художественных кругов провинции Хунань, почетный заместитель председателя Ассоциации музыкантов провинции Хунань, вице-президент Хунаньского национального оркестрового общества. Мэн Юн, как и Мао Цзэдун, является уроженцем провинции Хунань, здесь он получил образование в педагогическом университете и здесь

же ведет свою общественно-музыкальную деятельность. Мэн Юн создал около 1000 произведений в разных жанрах, среди которых песня, инструментальная музыка, симфоническая сюита, музыка для кинофильмов и телевизионных драм и т. п. Многие его произведения удостоились престижных премий: китайской музыкальной премии «Золотой колокол», Национальной телевизионной премии «Фэйтянь», премии «Золотой орел» и др. Мэн Юн – автор таких популярных произведений, как «Река цветущего персика – гнездо красавиц», «Моя сестра выходит замуж», «Отец-гора, мать-река», «Я не знаю, как тебя называть», «Рабочая сюита», «Небесный голос буддийской музыки», «Восход солнца на Восточной горе», «Река Сянцзян» и мн. др.

Песня «Чанша» Мэн Юна также написана на основе мажорной пентатоники с устоем *ми*, однако здесь пентатоника выдерживается не так строго, как в песне Ли Цзефу – в ней встречаются элементы семиступенной диатоники, которые в сочетании с изысканной, прихотливой

Пример 3. Ли Цзефу. «Чанша»

3 2 1 2 0 5 | 3 2 3 - 0 6 | *ff* 5 . 3 5 6 |
 万 户 侯。 曾 记 否, 到 中 流 击 水,
 渐慢
 1 5 6 2 . 1 | 1 - - - | 1 - - - ||
 浪 遏 飞 舟?

ритмикой и многочисленными инструментальными проигрышами говорят о схожести этой песни с романсом.

Ключевые по смыслу моменты стихотворного текста Мэн Юн также выделяет с помощью музыкально-выразительных средств: он подчеркивает отдельные слова акцентами, использует паузы и выразительные интонационные обороты, повторы строк с различным мелодическим оформлением, темповое разнообразие, а на особо значимых словах «кто правит судьбою / Всех живых на бескрайней земле?» даже прибегает к кратковременной смене метра на трехдольный (пример 4).

Жан Маохуа (冉茂华) – китайский композитор, работающий преимущественно в песенном жанре. Его песни «Вчера», «Жаворонок пел», «Моя семья живет счастливо», «Я влюблен в тебя, девушка из Синцзяна», «Я искренне буду с тобой» входят в репертуар популярных китайских артистов. Жан Маохуа – композитор не столь известный в Китае, как его вышеназванные коллеги, поэтому информация о нем, к сожалению, довольно скудна. Тем не менее нам представляется интересным рассмотреть его песню, также написанную на текст стихотворения Мао Цзэдуна «Чанша», тем более, что она являет собой иной взгляд на содержание

стихотворения и иную его музыкальную интерпретацию.

Если песни, рассмотренные выше, тяготели к возвышенной эпичности у Ли Цзефу и к широкой лирике у Мэн Юна, то здесь можно с уверенностью сказать, что мы имеем дело с революционным маршем. Об этом свидетельствуют в первую очередь призывные фанфарные интонации мелодии – движение по звукам тонического трезвучия и решительные кварто-квинтовые ходы, пунктирный ритм, триоль в инструментальном вступлении, имитирующая барабанный бой. В основе песни – семиступенная диатоника, тональность до мажор. Простота изложения, четкость ритма, лапидарность изложения, оптимистическое настроение – все это еще больше приближает данное произведение к жанру массовой песни (пример 5).

Поэт, публицист и один из переводчиков стихов Мао на русский язык Ю.М. Ключников писал: «Впечатляет широта и разнообразие тем, затронутых в стихах, присутствие любовной и пейзажной лирики, философские раздумья, острая политическая сатира и отсутствие плакатности в произведениях революционной тематики — обо всем Мао умел говорить нетривиально и свежо» (2018). Смысловая и образная многослойность

Пример 4. Мэн Юн. «Чанша»

(引子略 | $\dot{1} \cdot \underline{\underline{2\dot{3}}} 5 - | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{323}} 5 - | \underline{\underline{\dot{1}\dot{2}}} \underline{\underline{6\dot{1}56}} \underline{\underline{12}} 3 | \underline{\underline{6\dot{5}}} \underline{\underline{6\dot{3}}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} |$

$1 - - - | 5 - - -) | \underline{\underline{11}} \underline{\underline{123}} 5 - | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{323}} 1 - | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{03}} | 2 - - \underline{\underline{05}} |$

独立寒 秋， 湘江北 去， 橘子洲 头。 看

$1 \ 1 \ \underline{\underline{123}} 5 - | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{323}} 1 - | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{12}} 3 | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{5}} - | (\underline{\underline{5556\dot{1}}} \underline{\underline{555}}) |$

万山红 遍， 层林尽 染， 漫江碧 透， 百舸争 流。

$3 \ 3 \ \underline{\underline{565}} 1 - | \underline{\underline{3 \ 3}} \underline{\underline{565}} 5 - | \underline{\underline{56}} \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{65}} 3 | \underline{\underline{12}} \underline{\underline{35}} 2 - | 3 \cdot \underline{\underline{2 \ 3}} \underline{\underline{0 \ 6}} |$

鹰击长 空， 鱼翔浅 底， 万类霜 天争 自由。 怅 寥廓， 问

$5 \ 6 \ \underline{\underline{165}} 3 - | \underline{\underline{6\dot{5}}} \underline{\underline{6\dot{1}}} \underline{\underline{\dot{2}\dot{1}}} \underline{\underline{23}} | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{0}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5 \ 6\dot{1}}} | \underline{\underline{4}} \underline{\underline{2}} \cdot \underline{\underline{\dot{1}}} \underline{\underline{6}} 3 | 5 - - (\underline{\underline{1234}} |$

苍茫大 地， 谁主沉浮， 谁主沉浮， 谁主沉 浮？



стихов Мао Цзэдуна, отмеченная критиками и любителями поэзии, нашла в музыке китайских композиторов разное выражение. Сравнивая проанализированные выше песни, мы приходим к выводу, что они не похожи одна на другую ни по характеру, ни по жанру, ни по музыкально-выразительным средствам. В одном и том же стихотворении каждый композитор смог найти свои нюансы смысла и воплотить свое собственное видение образного содержания «Чанши».

«Чанша» Ли Цзефу – самая короткая из трех песен, всего 36 тактов. В ней нет вступления и инструментальных про-

игрышей, почти нет повторов – дважды повторяется лишь одна фраза. Строго пентатонная основа, ладовая переменность, плавающие устои – все это говорит о влиянии традиций китайской музыки и близости жанру народной песни.

«Чанша» Мэн Юна – образец жанра лирической песни. Протяженная (70 тактов), с многочисленными инструментальными проигрышами и разнообразным, прихотливым ритмом. Мелодия напевная, очень широкого диапазона (две октавы), с включением декламационно-речевых интонаций в кульминационных моментах развития. Здесь пентатоника уже не выдерживается строго,

Пример 5. Жан Маохуа. «Чанша»

mf (3 5 | 1 - - v 5 1 | 3 - - v 1 3 | f 5 - v 5 5 5 4 5 6 |
 $5 - 0$ mp 6 5 4 | 3 - - v 4 3 2 | 6 - - v 5 | 3 - - v 2 1 2 |
 1 - - 0) | mp 5 - 3. 5 | 6. 1 5 0 0 | 1 - 6 5 2 |
 独 立 寒 秋, 湘 江 北
 3. 0 2. 5 | 3. 2 1 - | 1 0 1 mf 3 5 | 6 6 - 0 |
 去, 橘 子 洲 头。 看 万 山 红 遍,
 5 6 2 3 3 | 3 0 1 3 5 | 1 1 - 0 | 2 7 6 5 5 |
 层 林 尽 染; 漫 江 碧 透, 百 舸 争 流。
 f 5 5 5 3 - | 2. 1 2 - - | 2 v 3 3 1. 7 | 6. 5 6 - - |
 鹰 击 长 空, 鱼 翔 浅 底,


а разбавляется присутствием звуков семиступенной диатоники.

«Чанша» Жан Маохуа – самая протяженная из трех песен (86 тактов с учетом повтора). По стилю и музыкально-выразительным средствам она значительно отличается от предшествующих двух. По жанру это массовая революционная песня: она выдержана в семиступенной диатонике и наполнена фанфарными призывами и маршевыми ритмами, у нее четкая структура и ясная, решительная мелодия (Су Синюэ, 2019, с. 2).

При всей разности подхода к стихотворному тексту и его музыкальному воплощению композиторы сумели бережно сохранить суть, мысли и чувства, которые вложил в стихотворение автор Мао Цзэдун. Во всех песнях присутствует тесная, органичная связь текста и музыки, внимательное следование тонкостям замысла стихотворения. Три песни трех композиторов являют собой как бы три ипостаси поэзии Мао: это глубокое, философское размышление, лирическая эмоциональность и героический дух революционной борьбы, которой Мао Цзэдун отдал целую жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

Ключников Ю.М. Поэзия Мао Цзэдуна // Наш современник. 2018. № 5. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=23256> (дата обращения: 11.03.2024).

Мао Цзэдун. Восемнадцать стихотворений // Библиотека «Огонек». 1957. № 38. 32 с.

Юань Мяосюй. Последний классик. Стихи Мао Цзэдуна и китайская традиционная поэзия // Новый мир. 2020. № 2. URL: <http://maoism.ru/17496> (дата обращения: 11.03.2024).

汪建新整. 毛泽东诗词的传播 // 光明日报 2019 年 05 月 17 日 15 版. (Ван Цзяньсинь. Распространение поэзии Мао Цзэдуна // *Guangming Daily*. 2019. 17 мая. С. 15). URL: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2019-05/17/nw.D110000gmrb_20190517_2-15.htm (дата обращения: 11.03.2024).

苏星月. 中国声乐作品在二十世纪的发展[J] // 北方音乐, 2019, 39 (08): 1-2. (Су Синюэ. Развитие китайских вокальных произведений в XX веке // *Northern Music*. 2019. № 39. С. 1–2).

胡郁青著. 20 世纪中国声乐发展史. –北京: 人民出版社, 2017. (Ху Юйцин. История развития китайской вокальной музыки в 20 веке. Пекин: Нар. изд-во, 2017).

REFERENCES

Hu Yuqing (2017), 20 *Shìjì zhōngguó shēngyǔè fāzhǎn shǐ* [The development history of Chinese vocal music in the 20th century], Higher Education Press, Pekin. (in Chin.)

Klyuchnikov, Yu.M. (2018), “Mao Zedong’s poetry”, *Nash sovremennik* [Our contemporary], no. 5. Available at: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=23256> (Accessed 11 March 2024). (in Russ.)

Mao Zedong (1957), “Eighteen poems”, *Biblioteka “Ogonyok”* [Ogonyok Library], no. 38, 32 p. (in Russ.)

Su Xingyue (2019), *Zhōngguó shēngyǔè zuòpǐn zài èrshí shìjì de fā zhǎn*. [The development of Chinese vocal music works in the twentieth century], *Northern Music*, no. 39, pp. 1–2. (in Chin.)

Yuan Miaoxu (2020), “The last classic. Mao Zedong’s poems and Chinese traditional poetry”, *Novyi mir* [New world], no. 2. Available at: <http://maoism.ru/17496> (Accessed 11 March 2024). (in Russ.)

Wang Jianxin (2019), *Máo zédōng shīcí de chuánbò*. [The Dissemination of Mao Zedong’s poetry], *Guangming Daily*, May 17, 15 p., Available at: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2019-05/17/nw.D110000gmrb_20190517_2-15.htm (Accessed 11 March 2024). (in Chin.).

Сведения об авторе

Пань Тунвэй, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Д.В. Стефанович) (Санкт-Петербург)

E-mail: presidentmusik@mail.ru

Author Information

Pan Tongwei, Postgraduate of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent D.V. Stefanovich) (Saint Petersburg)

E-mail: presidentmusik@mail.ru

Поступила в редакцию 15.03.2024

После доработки 18.07.2024

Принята к публикации 17.08.2024

Received 15.03.2024

Revised 18.07.2024

Accepted for publication 17.08.2024

© Чжао Юн, 2024

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-173-183

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА У ЦЗУЦЯНА

Чжао Юн¹

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

Аннотация. В статье впервые рассматривается в историко-социальном и жанрово-семантическом ракурсах фактически неизученные российским музыковедением камерно-вокальные сочинения классика китайской композиторской школы, авторитетного педагога и музыковеда У Цзюцзяна (1927–2022). Персонализация небольшого по масштабам песенного наследия композитора в контексте его биографических данных (учеба в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, идейно-смысловые и жанровые позиции, спроецированные на сложный период в истории музыкальной культуры Китайской Народной Республики (1950–1960-е гг.)), способствует определению места песенного наследия У Цзюцзяна в огромном массиве современной ему композиторской продукции Китая. Рассмотрение немногочисленных статей, посвященных песням У Цзюцзяна, опубликованных в китайской научной публицистике, выявило сложившийся к XXI в. стабильный вектор оценки его творчества на родине: патриотизм, эстетическое совершенство вербального текста, красота мелоса, отточенность формообразования, почвенность истоков и безупречное владение жанровой палитрой эпохи. Погружение в образно-текстовую и музыкально-выразительную стихии патриотических и революционных песен У Цзюцзяна позволило определить причины их поразительного долголетия в музыкально-образовательной и исполнительской сферах академической музыкальной практики страны, репрезентативность на современной концертной эстраде Китая.

Ключевые слова: У Цзюцзян, жанры китайской композиторской песни, художественная песня, патриотическая песня

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжао Юн. Малоизвестные страницы вокального творчества У Цзюцзяна // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 173–183. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-173-183.

LITTLE-KNOWN PAGES OF WU ZUQIANG'S VOCAL WORK

Zhao Yun¹

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

Abstract. For the first time, the article examines, from historical, social, genre and semantic perspectives, the chamber vocal compositions of the classic of the Chinese school of composition, the authoritative teacher and musicologist Wu Zuqiang (1927–2022), which are actually unexplored by Russian musicology. The personification of the composer's small-scale song heritage in the context of his biographical data (studies at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, ideological, semantic and genre positions projected on a difficult period in the history of musical culture of the People's Republic of China (1950–1960s)), helps to determine the place of song heritage Zuqiang has a huge array of contemporary Chinese compositional products. A review of the few articles devoted to Wu Zuqiang's songs, published in Chinese scientific journalism, revealed a stable vector of evaluation of his work in his homeland that had developed by the XXI century: patriotism, aesthetic perfection of verbal text, beauty of melos, sharpness of shaping, soil of origins and impeccable mastery of the genre palette of the era. Immersion in the figurative-textual and musically expressive elements of Wu Zuqiang's patriotic and revolutionary songs made it

possible to determine the reasons for their amazing longevity in the musical, educational and performing spheres of the country's academic musical practice, and their representativeness on the modern concert stage of China.

Keywords: Wu Zuqiang, genres of Chinese song composition, art song, patriotic song

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

For citation: Zhao Yun (2024), "Little-known pages of Wu Zuqiang's vocal work", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 173–183. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-173-183.

Ранее нам уже приходилось писать о многогранности таланта выдающегося китайского композитора, музыковеда, педагога и общественного деятеля У Цзюцяна (1927–2022), как и о знаменательной вехе его творческого пути: в числе первых студентов из Китайской Народной Республики (КНР) он с 1953 по 1958 гг. обучался в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (Дубровская М., 2020а, б).

Анализ публикаций и немногочисленных научных трудов, посвященных творческому наследию У Цзюцяна (Цинь Цинь, 2012), позволяет полагать, что далеко не все его сферы подверглись обстоятельному рассмотрению. Поставив целью исследовать недостаточно изученные музыковедческими аспектами композиторской деятельности У Цзюцяна, мы остановимся на его камерно-вокальном творчестве.

Показательно, что в историю выполнения им творческих заданий на композиторском отделении Московской консерватории занесен убедительный успех песни для голоса и фортепиано «Ласточка» (1954). При этом, как ранее констатировалось, «камерно-вокальному наследию У Цзюцяна, особенно его жемчужине – песне для голоса и фортепиано «Ласточка» – почти не уделяется внимания в русскоязычной научной литературе» (Чжао Юн, 2023, с. 77). В десятках защищенных русскоязычных диссертационных исследований, посвященных становлению и развитию камерно-вокального творчества китайских композиторов XX–XXI вв. (Лю Инчэнь, 2022; У Хунюань, 2016; Хань Ин, 2008; Чжан Цяньвэй, 2023 и др.), как правило, не упоминается имя У Цзюцяна,

что можно объяснить малочисленностью его вокального наследия в сравнении с огромным творческим портфелем большинства композиторов-песенников КНР.

Собственно, и в Китае даже с учетом активизировавшегося в последние годы внимания к наследию У Цзюцяна его песенное творчество так и не стало предметом развернутых исследовательских проектов: в XXI в. в научных журналах КНР опубликованы лишь несколько небольших статей, затрагивающих вокальные сочинения композитора (Гао Вэй, 2013; Ли Синь, 2018; Лю Чан, 2015; 2020; Чжан Гуан, 2016; Чжао Цзюнь, 2023). Из них выделим статью профессора Уханьской консерватории, Чжао Цзюня, который сделал немаловажные обобщения: «Художественные песни г-на У Цзюцяна имеют прекрасную мелодию и элегантный стиль, они являются образцом выдающихся художественных песен в истории современной китайской музыки <...> Он провел углубленные исследования в области слияния слов и музыки песен, так что песня сохранила элегантный темперамент <...> традиционной китайской культуры, уникальные художественные и эстетические характеристики, его мысли также оказали глубокое влияние на музыкальное творчество» (Чжао Цзюнь, 2023, с. 90).

Далее автор делает попытку более подробного анализа музыкально-исполнительской природы вокального наследия У Цзюцяна: «при создании художественных песен он уделяет большое внимание тесному сочетанию тона и ритма музыки с тоном и ритмом поэзии <...> что помогает певцу гармонизировать и координиро-

вать пение, лирику и мелодию, тем самым делая содержание песни более полным <...> В художественных песнях У Цзюцзяна лирика как основной стиль, неявный и тонкий, способствует обучению согласованности и плавности звука и способности контролировать дыхание» (Чжао Цзюнь, 2023, с. 90).

И логичный вывод: «Шесть художественных песен У Цзюцзяна до сих пор занимают особое место среди китайских художественных песен, в классических собраниях и вокальных учебных материалах, а также песнях на вокальных конкурсах» (Чжао Цзюнь, 2023, с. 91). Последнее замечание представляется особенно значимым, ибо оно подтверждает верность наших наблюдений, которые свидетельствуют, что малочисленность вокального творчества У Цзюцзяна не смогла помешать его распространению в музыкально-педагогическом и исполнительском пространстве академической музыкальной жизни КНР. Последнее, соответственно, способствует кристаллизации адекватной оценки свершений композитора на родине.

В другой статье ее автор, Ли Синь, закономерно напоминает об истоках композиторского стиля У Цзюцзяна: «Во время учебы в Советском Союзе У Цзюцян изучал все виды и жанры музыки, стили и манеры письма. Советская музыкальная система открыла ему очень богатый кругозор, чтобы увидеть красочные литературно-художественные достижения европейских стран, которые он выбрал при подготовке своих выпускных работ в жанре “художественная песня”» (Ли Синь, 2018, с. 50). И приводит известные слова У Цзюцзяна, характеризующие его убежденность в приоритете певческой мелодии в вокальной музыке: «Моя эстетическая точка зрения: подчеркнуть мелодию музыкального произведения. Душа музыкального произведения – это мелодия, а душа мелодии – это чувство» (Ли Синь, 2018, с. 50).

В названных статьях неоднократно воспевается великолепное изображение Родины в песнях У Цзюцзяна, его патриотизм и любовь к родной природе. Вместе с тем ни в одной из опубликованных в КНР (за исключением статьи Чжао Цзюня) нет попытки осмыслить специфику стиливого профиля композитора, отраженного в его песнях. Это вызывает желание хотя бы отчасти восполнить данную лакуну, тем более, что уже на настоящем этапе исследований складывается убеждение: вокальные миниатюры композитора сыграли немаловажную роль в становлении жанров композиторской песни в Китае 1950–1960-х гг. Анализ современной концертной практики свидетельствует также о том, что образцы камерно-вокального наследия У Цзюцзяна сохраняются в репертуаре исполнителей, причем как академического, так и эстрадного направлений¹.

Перспективной задачей видится рассмотрение черт общности и отличий песенного наследия У Цзюцзяна в контексте весьма тщательно выделенных китайскими музыковедами системных признаков песен Нового Китая (1950–1960-е гг.). Без сомнения, безукоризненное следование У Цзюцзяна заветам Коммунистической партии КНР не могло не быть выражено в его музыке со словом. Ян Цзунбао, например, педалирует факт доминирования в композиторском творчестве КНР 1950–1960-х гг. революционной и военно-патриотической тематики на примере развития камерно-вокальной музыки и оперы (2023, с. 52).

Следует напомнить, что не только художественная, но и драматическая, и революционная, и патриотическая песни стали еще с 1920-х гг. весьма актуальными в композиторском творчестве КНР. Об этом пишет, в частности, Чжан Цяньвэй (2023, с. 17). Вокальная музыка сохранила свои приоритеты и в рассматриваемый нами период. Однако обратим

внимание на избирательность времени: в пятнадцатилетие, предшествующее Культурной революции в академическом вокальном творчестве композиторов КНР произошли явные жанровые дефиниции в связи с уже определенно проявившейся идеологической сегрегацией.

О жанрово-семантических запросах вокальной музыки китайских композиторов как следствия идеологических установок режима пишут многие авторы. По их мнению, вокальная музыка композиторов КНР 1950–1960-х гг. имеет следующие характерные черты: а) актуальность; б) влияние национальных стилей фольклорной песенности разных регионов Китая; в) стремление к развитию и совершенствованию всего спектра освоенных жанрово-тематических средств европейской песни-романса. Таким образом, вокальная музыка 1950–1960-х гг. не только отражала основные ценности и энтузиазм строителей нового общества, но уже демонстрировала устойчивую аккультурацию европейского инварианта и неповторимое очарование национальной вокальной традиции.

В дальнейшем, как показывают изыскания китайских ученых, и для песенных жанров наступили непростые времена. Хотя, как отмечает Чжан Цяньвэй, «в условиях негативных тенденций и сужения жанрового и содержательного спектров китайского музыкального искусства, обусловленных объявленными в рамках Культурной революции ценностями и целями, вокальная музыка оказалась в числе основных жанров и заняла исключительное место, по сути обеспечивала продолжение жизни китайской музыки» (2023, с. 16). Вместе с тем он справедливо фиксирует значительное сужение ее жанрового разнообразия по сравнению с предыдущим периодом. Так, «исчезает жанр художественной песни, который возник в результате син-

теза с европейской вокальной музыкой и символизировал недопустимую в эпоху Культурной революции связь с западным искусством» (Чжан Цяньвэй, 2023, с. 17). В результате «основными видами вокальной музыки, которые развивались в это время и “подпитывали” существование других музыкальных жанров, были народная песня, аранжировки народных песен, массовая революционная песня» (Чжан Цяньвэй, 2023, с. 17).

По всей вероятности, именно ограничения Культурной революции не позволили У Цзюцянуну продолжать интенсивно работать в сфере камерно-вокальной музыки, хотя песенные жанры явно привлекали его внимание в предшествующий ей период. Рассмотрим вокальные сочинения композитора, созданные по большей части в период с середины 1950-х по середину 1960-х гг.

В сфере камерно-вокального творчества У Цзюцяном написаны следующие произведения:

1953 г. – «Аромат цветов риса на равнинах» (новая балладная лирика, женское соло и фортепиано). Премьера состоялась в Москве в 1957 г., ноты были изданы Государственным музыкальным издательством СССР в 1957 г.;

1954 г. – «Ласточка», обработка казахской песни² для голоса (сопрано) и фортепиано. Премьера состоялась в Москве, ноты были изданы Государственным музыкальным издательством СССР;

1960 г. – «Пусть песня плывет по волнам» – музыкальная тема к кинофильму «12 поездов» (женское соло, смешанный хор и оркестр, киностудия Байи);

1964 г. – «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна» – аранжировка народной песни, созданная У Цзюцяном и его коллегой-соавтором Ду Минсином. Впервые она была исполнена в 1964 г. в качестве музыкального сопровождения сцены «Солдаты и гражданские составляют одну

семью» в коллективном балете «Красный женский отряд».

Кроме данных четырех произведений, как показали наши изыскания, У Цзюцян является автором еще двух песен, годы создания которых не удалось установить: это «Песня узника» (по мотивам знаменитого романа Л.Н. Толстого «Воскресение») для смешанного хора и школьная песня-гимн «Пусть солнце встанет завтра», написанная композитором для средней школы № 5 г. Нанкина, победитель 11-го Нанкинского конкурса в 2005 г., занявшая также первое место в номинации «Выдающаяся школьная песня» на фестивале, проводимом Центральным отделом пропаганды к празднованию 70-летия образования Китайской Народной Республики (2019).

Как видно из тематики данных шести сочинений, они (за исключением «Песни узника», отразившей увлечение У Цзюцяна русской литературной классикой) продолжают традиции патриотической советской песни, и вполне соответствуют идеологическим установкам КП КНР 1950-х – первой половины 1960-х гг. При этом подчеркнем, что небольшое по объему камерно-вокальное творчество У Цзюцяна без сомнения весьма репрезентативно для магистральных идейно-стилевых позиций своего времени.

Конкретизируя жанрово-тематический срез вокального наследия У Цзюцяна, укажем, что к жанру *патриотической песни*, на наш взгляд, следует отнести два его сочинения: песни «Ароматы цветов риса в воздухе реют» и «Пусть песня плывет по волнам». К жанровой сфере *революционной песни* более тяготеет «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна», являющаяся в то же время обработкой образца песенного фольклора народности ли, которую слышал и записал на о. Хайнань соратник У Цзюцяна по созданию коллективных сочинений Ду Минсинь: не слу-

чайно она знаково прозвучала в балете «Красный женский отряд» – одном из многочисленных «образцовых произведений» времени Культурной революции. И, наконец, *аранжировка* песни «Ласточка», которую У Цзюцян оценивал в качестве народной песни казахов, населяющих префектуру Синьцзян в КНР, также органично согласуется с жанровыми рекомендациями к песенному творчеству периода, предшествовавшего Культурной революции. Ошибочная в целом интерпретация, вслед за У Цзюцян, китайскими музыкантами и учеными авторской природы песни А. Жубанова «Ласточка» не отменяет множества успешно реализованных в КНР попыток обработок этой «казахской народной песни».

О «преобладании лирико-созерцательного и эпического типов драматургии» в китайской художественной песне тех лет, как и «доминировании принципа “пейзаж в эмоциях”, а также «отсутствии событийной фабулы, интриги, авантюрного, приключенческого сюжета» справедливо писал У Хунюань (2016, с. 197–198). Именно эти качества характеризуют песни У Цзюцяна.

Однако романтическое настроение и подвижный темпоритм сочинения «Пусть песня плывет над волнами» гораздо динамичнее и драматургически более эффектны, чем обозначенный инвариант. Во многом это проистекает, на наш взгляд, как из кульминационного, доминантного положения песни в фильме, так и вследствие яркой эмоционально-светлой ауры ее вербального текста и мелодического наполнения. Приводим текст песни в переводе Ван Мэнжу:

Залитая ярким солнечным светом,
Создается впечатление, будто ты летишь в небе
И проецируешься на синее море.
Сплети ту золотую мечту, ах, пой, пой,
Я пою громко, воспевая молодость, любовь и надежду,
Пусть песня плывет над волнами, льется вдаль,
Принесет тебе любовь и надежду, полную сладости
и аромата!» (пример 1).

Пример 1. «Пусть песня плывет над волнами...»

Moderato

mf

沐浴着灿烂的阳光,

仿佛在天空中飞翔,

Энергичному развороту пунктирной мелодии соответствует виртуозно-бравурное активно развивающееся в контексте формообразования фортепианное сопровождение.

Более соответствует обобщенной характеристике песни У Цзюцзяна «Ароматы цветов риса в воздухе реют» с мягкими закругленными очертаниями мелоса (пример 2). Но и здесь мы встречаем активный посыл к мелодическому развитию, смелое

завоевание вокального диапазона и контрастную динамику вплоть до высотной кульминации в конце сочинения.

Однако самым неповторимым и актуальным в песенном наследии У Цзюцзяна стал результат его творческого сотрудничества с Ду Минсином: аранжировка народной песни «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна» (пример 3). Эта безмятежно-светлая лирическая мелодия, интерпретированная в сцене коллективного

Пример 2. «Ароматы цветов риса в воздухе реют»

Moderato con moto

1. 朵 朵 红 云
2. 朵 朵 红 云

捧 太 阳,
捧 太 阳,

山 山 水 水 放 光 芒。
五 谷 丰 收 堆 满 仓。

балета «Красный женский отряд», стала признанным символом КНР, что подтвердило прошедшее 17 июня 2019 г. ее избрание в число 100 выдающихся песен, посвященных 70-летию основания Китайской Народной Республики.

Приводим текст песни «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна» в переводе Ван Мэнжу:

Вода реки Ваньцюань очень прозрачна,
Я вязала шапки из бамбука для отправки в Красную Армию.
Армия любит людей, и люди приходят поддержать армию;

Военные и мирные жители объединились и стали одной семьей.

Вода реки Ваньцюань очень прозрачна.
Я вязала шапки из бамбука для отправки в Красную Армию.

Армия любит людей, и люди приходят поддержать армию;

Армия и народ объединяются для борьбы с врагом.
Красная зона имеет красивые пейзажи,
а военные и гражданские лица находятся близко друг к другу.

Вода реки Ваньцюань очень прозрачна.
Я вязала бамбуковые шапки и отправляла их в Красную Армию,

Военные и гражданские лица двигаются вперед в единстве.

Пример 3. «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна»



Проанализировав вербальный текст песни «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна», мы обнаружили, что ее содержание, кроме рефрена, состоявшего из названия песни, основано на реальных ситуациях и реальных эмоциях жителей о. Хайнань в конкретный исторический момент, например: «Я вязала бамбуковые шапки и отправляла их в Красную Армию», «Военные и мирные жители объединились и стали

одной семьей» и т.д. Этот текст прост и реалистичен, четко выражает мысли и чаяния людей, что весьма характерно для народных песен о. Хайнань. Как пишут китайские музыковеды, в «эталонном балете» песня с танцем глубоко передают трогательную сцену объединения военных и мирных жителей в одну семью, раскрывая тем самым суть военно-гражданских отношений (рисунки).



Фрагмент балета «Красный женский отряд» с саундтреком песни
«Вода реки Ваньцюань очень прозрачна»

На основании изложенного следует вывод о том, что У Цзюцян, как и его соавтор Ду Минсинь, явились весьма органичными и тонкими выразителями средствами самого демократичного – песенного – искусства мыслей, чувств и чаяний китайского народа в переломный исторический период. Не скатываясь в официоз, У Цзюцян сумел претворить в своей песенной лирике человечность, эстетическую красоту и светлый оптимистический посыл, который не дает его небольшому наследию уйти в лету.

Безусловно, прерогативой творческих устремлений У Цзюцяна был мир инструментальной, оркестровой музыки. Однако яркая эмоциональная окрашенность

его произведений и великолепное знание национального литературно-художественного достояния Китая вследствие традиций высокообразованной семьи У не остались нереализованными в его творчестве. Недаром, согласно мнению У Цзюцяна, изложенному в его известнейшем учебном пособии «Музыкальная форма и анализ произведений» (2003), вокальное произведение, являя собой единство организации звуков во времени в соответствии со структурой вербального текста создает прецедент открытой демонстрации эмоционального состояния героя посредством характерных для взаимодействия слова и музыки средств выразительности (2003, с. 2).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изыскания показали, что песни У Цзюцяна на академической сцене продолжают исполняться как студентами его родной, Пекинской консерватории, так и известными современными певцами, например, «Ласточку» в 2021 г. исполнила на Центральном телевидении Китая на Вечере фестиваля Танабата Сюй Цзяци, а в 2014 г. на Гала-концерте Центрального телевидения Китая по случаю «Праздника Весны 2014 года» эту песню

пел известный поп-певец Сунь Нань. «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна» полюбилась многим эстрадным исполнителям, например, Гун Юэ. Современные обработки этой песни дают ей новое дыхание, привносят черты, с одной стороны, некоей танцевальности, а с другой – гимничности и вдохновенной праздничности. Поэтому закономерно, что эстрадные певцы КНР поют эту песню на праздничных концертах либо телеконцертах.

² Созданная в 1942 г. «Ласточка» (каз. «Қырлығаш») является шедевром, авторской вокальной миниатюрой одного из основоположников казахской композитор-

ской школы, Ахмета Куановича Жубанова (1906–1968). У Цзуняна слышал эту мелодию, по всей вероятности, в фольклорном звучании, от казахов КНР.

ЛИТЕРАТУРА

Дубровская М.Ю., Чжао Юн. Китайско-рос-
сийское музыкальное взаимодействие и творче-
ское становление У Цзуняна // Вестник музы-
кальной науки. 2020а. Т. 8, № 3. С. 122–131. DOI:
10.24411/2308-1031-2020-10051.

Дубровская М.Ю., Чжао Юн. У Цзуняна и ста-
новление китайско-российского взаимодействия
в сфере академического музыкального искусства //
Россия – Япония – КНР – Республика Корея: Исто-
рия, теория, практика и современные перспективы
культурного сотрудничества: Сб. материалов Меж-
дунар. конф. (25–26 сент. 2020). Новосибирск: Но-
восиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020б.
С. 83–93.

Лю Инчэнь. Влияние культурно-образователь-
ных каналов на развитие китайского вокального
искусства в XX в. // Вестник музыкальной науки.
2022. Т. 10, № 4. С. 204–214.

У Хунюань. Китайская художественная песня:
История и теория жанра: Дис. ... канд. искусствове-
дения. Харьков, 2016. 198 с.

Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкаль-
ной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследо-
вания в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке.
2008. № 3. С. 57–59.

Цинь Цинь. Жизненный и творческий путь
У Цзуняна // Общество. Среда. Развитие. 2012.
№ 3. С. 147–150.

Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка
XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.
СПб., 2023. 24 с.

Чжао Юн. Песня «Ласточка» в творчестве ки-
тайского композитора У Цзуняна // Песня в си-
стеме музыкальной культуры: история, теория
и практика жанра: Материалы Всерос. науч.-практ.
конф. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория
им. М.И. Глинки, 2023. С. 77–86.

Ян Цзунбао. Китайская вокальная музыка со-
временных композиторов Китая в зеркале истории
и культуры: XX век: Дис. ... канд. искусствоведе-
ния. СПб., 2023. 217 с.

高伟. 心里的赞歌--《万泉河水清又清》创作研
究. 文艺理论与批评. -2013年第4期. -第133-136页。
(Гао Вэй. Гимн сердца – «Воды реки Ваньцюань
прозрачны». Творческие исследования // Литера-
турная теория и критика. 2013. № 4. С. 133–136).

李馨. 《让歌声随着浪花飘荡》的音乐特征与
演唱分析. 民族音乐. -2018年第1期. 第50-51页。
(Ли Синь. «Пусть песни плывут по волнам»: Музыкаль-
ный анализ и анализ пения // Национальная музы-
ка. 2018. № 1. С. 50–51).

REFERENCES

Dubrovskaya, M.Yu., Zhao Yun (2020a), "Chinese-
Russian musical interaction and Wu Zujiang's creative
formation", *Journal of Musical Science*, Vol. 8, no. 3,
pp. 122–131. (in Russ.)

Dubrovskaya, M.Yu., Zhao Yun (2020b), "Wu
Zujiang and the formation of Chinese-Russian
cooperation in the field of academic musical art",
*Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya:
Istoriya, teoriya, praktika i sovremennye perspektivy
kul'turnogo sotrudnichestva* [Russia – Japan– China –
Republic of Korea: history, theory, practice and modern
prospects of cultural cooperation], Novosibirskaya
gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki,
Novosibirsk, pp. 83–93. (in Russ.)

Gao Wei (2013), *xin li de zan ge* 《wàn quán hé shuǐ
qīng yòu qīng》 chuàng zuò yán jiū [The anthem of the
heart is "The waters of the Wanquan River are transparent."
Creative research], *wén yì lǐ lùn yǔ pī píng* [Literary theory
and criticism], no. 4, pp. 133–136. (in Chin.)

Han Ying (2008), "Romance as a new genre in the
musical culture of China in the twentieth century",
*Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na
Dal'nem Vostoke* [Humanitarian studies in Eastern
Siberia and the Far East], no. 3, pp. 57–59. (in Russ.)

Liu Chang (2015), *wàn quán hé shuǐ qīng yòu qīng*
《yì shù tè zhēng jí yǎn chàng chǔ lǐ》 [The waters of the
Wanquan River are transparent": artistic features and
the art of singing], *huáng hé zhī shēng* [The voice of the
Yellow river], no. 1, pp. 88–90. (in Chin.)

Liu Chang (2020), *wú zǔ jiāng yì shù gē qǔ*
《píng yuán wàn lǐ dào huā xiāng》 de yīn yuè tè diǎn
《jí gē chàng chǔ lǐ yán jiū》 [Wu Zujiang has artistic songs.
The song "Aromas of rice flowers". Musical features and
song processing], *huáng hé zhī shēng* [The voice of the
Yellow river], no. 1, pp. 66–71. (in Chin.)

Li Xin (2018), *ràng gē shēng suí zhuó làng huā
piāo dàng》 de yīn lè tè zhēng yǔ yǎn chàng fēn xī*
[Let the songs float on the waves": Musical analysis
and analysis of singing], *mín zú yīn lè* [National music],
no. 1, pp. 50–51. (in Chin.)

Liu Yingchen (2022), "The influence of cultural and
educational channels on the development of Chinese
vocal art in the twentieth century", *Journal of Musical
Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 204–214. (in Russ.)

Qin Qin (2012), "Wu Zujiang's life and creative path",
Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment.
Development], no. 3, pp. 147–150. (in Russ.)

Wu Hongyuan (2016), *Kitaiskaya khudo-
zhestvennaya pesnya: Istoriya i teoriya zhanra* [Chinese
art song: the history and theory of the genre], Cand. Sc.
Thesis, Kharkov, 198 p. (in Russ.)

刘畅《万泉河水清又清》艺术特征及演唱处理. 黄河之声. -2015年第1期. -第88-90页. (Лю Чан. «Воды реки Ваньцюань прозрачны»: Художественные особенности и обработка пения // Голос Желтой реки. 2015. № 1. С. 88–90).

刘昌. 吴祖强艺术歌曲《平原万里稻花香》的音乐特点及歌唱处理研究. 黄河之声. -2020年第1期. 第67-71页. (Лю Чан. У Цзюан. Художественные песни. Песня «Ароматы цветов риса». Музыкальные особенности и обработка песен // Голос Желтой реки. 2020. № 1. С. 66–71).

吴祖强. 音乐曲式与作品分析 – 第二版/ 吴祖强. – 北京: 人民音乐出版社. 2003. – 408 页 (У Цзюан. Музыкальная форма и анализ произведений. 2-е изд. Пекин: Народ. муз. изд-во, 2003. 408 с.).

张广. 歌曲《平原万里稻花香》的民族音乐元素研究. 广西师范大学学报. -2016年第3期. 第14-17页. (Чжан Гуан. Песня «Ароматы цветов риса»: Изучение элементов национальной музыки // Журнал Гуансийского педагогического университета. 2016. № 4. С. 14–17).

赵君. 吴祖强艺术歌曲中的音乐美学思想探究. 当代音乐. -2023年第4期. 第89-91页. (Чжао Цзюнь. У Цзюан. Музыкальная эстетика в художественных песнях // Современная музыка. 2023. № 4. С. 89–91).

Wu Zuqiang (2003), *yīn lè qū shì yǔ zuò pǐn fēn xī – dì èr bǎn* [Musical form and analysis of works], 2 ed., Pekin, 408 p. (in Chin.)

Yang Zongbao (2023), *Kitaiskaya vokal'naya muzyka sovremennykh kompozitorov Kitaya v zerkale istorii i kul'tury: XX vek* [Chinese vocal music by contemporary Chinese composers in the mirror of history and culture: the twentieth century], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 217 p. (in Russ.)

Zhang Guang (2016), gēqǔ 《píngyuán wànlǐ dào huāxiāng》 de mínzúyīnyuè yuánsù yánjiū [The song "Aromas of Rice flowers": Exploring the elements of national music], *guāngxishīfāndàxué xuébào* [Journal of the Guangxi Pedagogical University], no. 4, pp. 14–17. (in Chin.)

Zhang Qianwei (2023), *Kitaiskaya vokal'naya muzyka XX veka* [Chinese vocal music of the twentieth century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)

Zhao Jun (2023), wúzáqiáng yìshùgēqǔ zhōng de yīnyuè měixué sīxiǎng tànjiū [Wu Zuqiang's musical aesthetics in art songs], *dāngdài yīnyuè* [Modern music], no. 4, pp. 89–91. (in Chin.)

Zhao Yun (2023), "The song «Swallow» in the works of the Chinese composer Wu Zuqiang", *Pesnya v sisteme muzykal'noi kul'tury: istoriya, teoriya i praktika zhanra* [Song in the system of musical culture: the history, theory and practice of the genre], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 77–86. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжао Юн, соискатель Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.Ю. Дубровская), преподаватель, Хубэйского института искусств и наук, Сяньян, КНР
E-mail: 123921309@qq.com

Author Information

Zhao Yun, applicant at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor M.Yu. Dubrovskaya), lecturer at the Hubei Institute of Arts and Sciences (PRC)
E-mail: 123921309@qq.com

Поступила в редакцию 11.07.2024

После доработки 25.07.2024

Принята к публикации 19.08.2024

Received 11.07.2024

Revised 25.07.2024

Accepted for publication 19.08.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 184–193

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 3, pp. 184–193

ISSN 2308-1031

© Зими́на, А.Н., 2024

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-184-193

«СТРАСТИ ПО ИОАННУ» И.С. БАХА И «СТРАСТИ ПО АДАМУ» А. ПЯРТА: К ПРОБЛЕМЕ ВИЗУАЛИЗАЦИИ НЕСЦЕНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

А.Н. Зими́на¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. Статья находится в русле проблематики, связанной с визуализацией несценической музыки. В центре внимания автора два спектакля: «Страсти по Иоанну» И.С. Баха (театр Шатле, Париж, 2007) и «Страсти по Адаму» А. Пярта (Таллинн, Эстония, 2015). Постановки осуществлены американским режиссером Робертом Уилсоном, чьи работы с 60-х гг. XX в. стали привлекать внимание публики во всем мире и оказывать значительное влияние на формирование облика современного театра. Он разработал индивидуальный и оригинальный почерк своего режиссерского видения, который характерен для всех его театральных работ. Это определяется опорой на структуры простого движения и пластики, решением сценического пространства, особым способом использования времени, света и цвета, символов и необычностью грима. В статье отдельное внимание уделяется личности Роберта Уилсона и исследованию феномена визуализации, в русле которого театроведы изучают его режиссерский стиль. Подчеркивается, что постановки «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Адаму» не только являются яркими примерами визуализации музыкального текста, не предназначенного для сценического воплощения, но и демонстрируют особенности режиссерского театра Роберта Уилсона.

Ключевые слова: Страсти по Адаму, Страсти по Иоанну, визуальный театр, визуализация несценической музыки, Роберт Уилсон

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зими́на А.Н. «Страсти по Иоанну» И.С. Баха и «Страсти по Адаму» А. Пярта: к проблеме визуализации несценической музыки // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 3. С. 184–193. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-184-193.

“ST JOHN’S PASSION” BY J.S. BACH AND “ADAM’S PASSION” BY A. PÄRT: ON THE PROBLEM OF VISUALIZATION OF NON-STAGE MUSIC

A.N. Zimina¹

¹ Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article is in line with the issues related to the visualization of non-stage music. The author focuses on two performances: "St John Passion" by J. S. Bach (Théâtre du Châtelet, Paris, 2007) and "Adam's passion" by A. Pärt (Tallinn, Estonia, 2015). The productions were performed by the American director Robert Wilson, whose works since the 60s of the XX century began to attract the attention of the public all over the world and have

a significant influence on the formation of the image of the modern theater. He has developed an individual and original handwriting of his directorial vision, which is characteristic of all his theatrical works. This is determined by the reliance on the structures of simple movement and plasticity, the solution of the stage space, a special way of using time, light and color, symbols and the unusual make-up. The article pays special attention to the personality of Robert Wilson and the study of the phenomenon of visualization, in line with which theater critics study his directorial style. It is emphasized that the productions of "St John Passion" and "Adam's passion" are not only vivid examples of visualization of a musical text that is not intended for stage embodiment, but also demonstrate the features of Robert Wilson's directorial theater.

Keywords: St John Passion, Adam's passion, visual theater, visualization of non-stage music, Robert Wilson

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

For citation: Zimina, A.N. (2024), "«St John's Passion» by J.S. Bach and «Adam's Passion» by A. Pärt: on the problem of visualization of non-stage music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 184–193. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-184-193.

Согласно мнению ученых, человеческий опыт и его мышление примерно на 80 % организуется при помощи зрительных образов. Они в значительной мере определяют восприятие человека во всех сферах его жизнедеятельности. Не случайно изучение феномена визуализации в современном искусстве привлекает все большее внимание исследователей и приобретает актуальное значение. Связанные с ним проблемы рассматриваются в целом ряде статей, где не только уточняется само понятие, но и дается характеристика одной из ведущих тенденций как искусства XX–XXI вв. в целом, так и музыкального, в частности.

Так, в статье З.Д. Солодиловой и О.С. Масловой «Визуализация в искусстве как явление современной культуры» визуализация определяется как «свойство человеческого сознания, способного воспроизводить образы зрительного ряда» (2015, с. 136). Исследователи отмечают, что на смену «литературоцентрической» культуре XIX – первой половины XX в. пришла зрительная (визуальная), которая в XXI в. только укрепила свои позиции. В статье «Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации» М.К. Яо, С.Д. Бородиной и Ю.Г. Емановой рассматривается формирование новой аудиовизуальной культуры и всеобщее стремление к визуализации мышления человека XX столетия. Это происходит

в результате появления новых средств коммуникации, «все более приспособленных к объективному и детально точному (зеркальному) воспроизведению фактов действительности, а прежние виды принимают на себя функцию их более глубокого и обобщенного осмысления» (Яо М., 2011, с. 296).

В русле этого феномена рождается и визуальный театр (visual theatre), представляющий собой одно из самобытных явлений современного театра. Исследователи определяют его как род театра, где главным выразительным средством является «картинка». Визуальный театр (или как его еще называют «театр художника»), кажется, в максимальной степени выражает суть постдрамы: отказ от литературы как цемента, основы театрального действия. Поэтому visual theatre рассматривают как часть *постдраматического*¹ театра (по терминологии Ханса-Тиса Лемана), который оформляется сравнительно недавно: первые спектакли этого типа принято относить к 80–90-м гг. XX в. (в США и Западной Европе).

К началу 2000-х гг. понятие «визуальный театр» закрепляется и в отечественной практике – в основном благодаря театральным фестивалям, представляющим зарубежные работы. Для создания собственной композиции театр перестает пользоваться «структурой литературного произведения» (Леман Х., 2013, с. 51).

Такого рода спектакли, по мнению критиков, воздействуют по принципу музыки – их содержательный ряд невероятно сложно пересказать и порой невозможно. «Язык, на котором визуальный театр разговаривает со зрителем, имеет отношение к сценическим картинам и образам, из которых складывается эмоциональный фон спектакля», – отмечает Виктор Вилисов².

В рамках данной статьи привлечем внимание к фигуре Роберта Уилсона и двум его постановкам – «Страсти по Иоанну» Иоганна Себастьяна Баха и «Страсти по Адаму» Арво Августовича Пярта, где в полной мере воплотились специфика визуального театра и особенности творческого почерка известного американского театрального режиссера, драматурга, сценографа и дизайнера. В то же время их можно рассматривать и в русле характерной тенденции XX столетия, определившейся в практике музыкального театра, связанной с визуализацией несценической музыки.

Р. Уилсон – один из ярких представителей театрального авангарда конца XX – начала XXI в. Его деятельность, преимущественно в последние два десятилетия, вызывает большой интерес у театроведов таких, как Виктор Берёзкин (2003), Дина Годер (2012), Мария Шевцова (2017) и др. В упомянутой выше книге немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» (1999, переведен на русский язык в 2013) Р. Уилсон является самым упоминаемым, ему уделяется особое внимание.

В 1971 г. в творческом тандеме с Раймондом Эндрюсом³ он ставит оперу «Взгляд глухого», после которой к Уилсону приходит мировое признание. Со временем география проектов режиссера значительно расширяется, а сами спектакли становятся масштабнее: в Нью-Йорке осуществляется постановка двенадцатичасовой «тихой оперы»

«Жизнь и время Иосифа Сталина» (1973), а также «Письмо королеве Виктории» (1974 / 75). В 1976 г. Уилсон в сотрудничестве с композитором Филипом Гласом создает оперу «Эйнштейн на пляже», которая была представлена на фестивале в Авиньоне и в Метрополитен-опера. В настоящее время работы режиссера можно увидеть почти ежедневно на сценах всего мира, свидетельством чему является календарь событий на официальном сайте Robert Wilson⁴.

В России Роберт Уилсон впервые представил свою постановку в 1998 г. на Театральном фестивале имени А.П. Чехова. Это была миланская «Персефона», которая поразила зрителя своей «отточенной графикой неподвижных или мерно движущихся фигур, похожая на балет на фоне цветного светящегося задника-экрана, сложный звуковой фон, эффектные дизайнерские костюмы» (Годер Д., 2012, с. 8). Вслед за этим в режиссуре отечественного театра можно было ощутить его влияние – «новое, тяготеющее к визуальности» (Годер Д., 2012, с. 8). В дальнейшем режиссер неоднократно посещал Россию – в театре Наций в Москве поставлены «Сказки Пушкина» (2015). Спустя год, в творческом тандеме с Теодором Курентзисом осуществлена постановка оперы Дж. Верди «Травиата» в Пермском театре оперы и балета (2016).

В ряду оперных и драматических постановок Р. Уилсона (сегодня их более ста) особое место занимают спектакли, созданные на основе музыки, изначально не предназначенной для сценического воплощения: «Страсти по Иоанну» И.С. Баха и «Страсти по Адаму» А. Пярта.

Баховская партитура получила визуальную интерпретацию 28 марта 2007 г. в театре Шатле в Париже (Франция) совместно с вильнюсской Национальной оперой Литвы, дирижером выступила Эммануэль Хайм. Эту постановку с полным

основанием можно назвать визуальной режиссерской интерпретацией несценической музыки. В то время как «Страсти по Адаму» – это уникальный спектакль, созданный из ранее написанных произведений Арво Пярта, также не предназначенных для театрального воплощения. Мировая премьера состоялась 12 мая 2015 г. в г. Таллинн (Эстония), и была посвящена 80-летию композитора и Году музыки в Эстонии. Она прошла в бывшем литейном цехе завода «Нобель&Лесснер» под руководством дирижера Тыну Кальюсте, при поддержке Эстонской филармонии и миланской продюсерской фирмы «Change Performing Art».

В композицию вошли: «Adam's Lament» («Плач Адама») – оратория для смешанного хора и струнного оркестра (2010); «Tabula gasa» – концерт для двух скрипок solo, подготовленного фортепиано и камерного оркестра (1977, посвящен скрипачу Гидону Кремеру) и «Miserere» – для солиста, хора и ансамбля (1989). Специально для нового сочинения композитор написал «Sequentia» («Секвенция», 2015), посвятив ее Роберту Уилсону. Режиссер объединяет сочинения Пярта единой художественной идеей, основываясь на концепции жанра Страстей.

Для этих двух спектаклей важным становится сам принцип повествования об истории страданий Иисуса и Адама, изгнанного из Рая. В одном случае, либретто составлено из Библейских текстов (главы 18–19 из Евангелия от Иоанна, а также два отрывка из Евангелия от Матфея 26: 74–75 и 27: 51–52), в другом используется русскоязычный текст Силуана Афонского и покаянная песнь на текст 51-го Псалма Пророка Давида. Не случайно для постановок «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Адаму» используются во многом аналогичные приемы визуальной интерпретации несценической музыки. Попытаемся их выстроить в определенную систему.

1. Решение сценического пространства. И в «Страстях по Адаму», и в «Страстях по Иоанну» (как, впрочем, и во всех спектаклях режиссера) одним из основных компонентов оформления сцены является экран. Первое, что вспоминают зрители при упоминании имени Уилсона, это фирменные цветные или градиентные задники, преимущественно синего цвета. Световые линии на экране зачастую образуют крест, который обретает символическое значение. Дело в том, что на становление его режиссерского метода значительное влияние оказало изучение живописи и архитектуры в годы обучения в университете Прата. Вследствие этого, спектакли Уилсона «собранны» визуальной структурой. Он, пытаясь объяснить, как происходит ее формирование, говорил, что исходит из визуального: между темной сценой светлой должна быть перекрестная связь. Это визуальная драматургия в чистом виде: видение времени как части креста или как линии, которая идет от центра земли к небесам. Время есть вертикальная линия, пространство – горизонтальная. Крест из времени и пространства – есть архитектура всего. В «Страстях по Адаму» даже сцена расположена в форме креста: с выдвинутым подиумом в зрительный зал (рис. 1). В контексте пассионного жанра это решение подчеркивает содержательный смысл происходящего. В «Страстях по Иоанну» видим тот же задний фоновый занавес.

2. Специфика пластического воплощения – плавные движения героев и использование определенных жестов. За счет формальных приемов Уилсона вербальный компонент в его спектаклях мощно акцентирован, более того, подчеркивается расстояние между речью и произносящим ее актером; слово фактически не принадлежит говорящему, речь сама по себе превращается в действие, голос

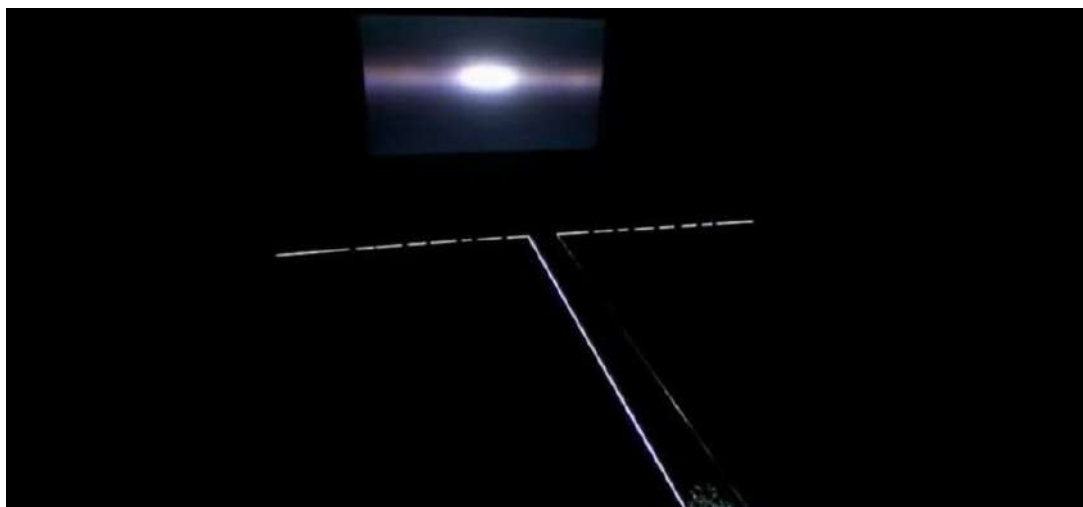


Рис. 1. Сцена «Страстей по Адаму»

становится выставочным объектом – он отделяется от говорящего и наделяется самостоятельной ценностью. Это особенно ярко проявляется в «Страстях по Адаму», где музыкальное и пластическое сосуществуют в двух параллельных планах, которые к тому же разведены в пространстве.

Зрители наблюдают только за движениями и перемещениями персонажей на сцене и подиуму, дополняемыми световой партитурой, разворачивающейся на экране, а также за символическими элементами. Оркестр располагается у слушателей за спиной, а хор и солисты – на верхней правой галерее. Персонажи (Человек, Женщина, Большой человек, Другой Большой человек, Одна женщина, Другая женщина, Мальчик, Другой мальчик, Девочка, Другая девочка, Высокий человек, Высокий парень) не произносят ни звука. Все основано на **пластическом** решении и построено за счет жестикуляции, где определенные движения рук подчеркивают какие-либо значимые моменты в музыке или в тексте. В «Страстях по Иоанну» все проще, главные герои – солисты, поют свои партии, но даже здесь Уилсон использует жесты, для акцентирования значимых моментов. Один из наиболее

частых жестов в обеих постановках – расположение рук в стороны, при неподвижном корпусе, что создает зримую имитацию креста.

3. Трактовка времени – движение, как правило, утрированно замедленно. Одной из главных особенностей спектаклей Роберта Уилсона является необычный темпоритм развертывания временного пространства, который исследователи связывают с врожденными особенностями режиссера, схожими со среднефункциональным аутизмом. В детстве он испытывал проблемы с движением, особые трудности вызывала речь, в следствие чего страдала и коммуникация. Тогда педагог по танцу Бёрд Хоффман дала ему совет, который оставил значительный след в жизни режиссера. Нужно было замедлить темп и оставлять больше времени на говорение. Этот недуг остался в прошлом, но благодаря ему поменялась модель восприятия действительности – вместе с темпом речи все вокруг замедлилось. По этой причине идущего в течение получаса до края сцены обнаженного мужчину не следует воспринимать как вызов или глумление: так Роберт Уилсон стал чувствовать мир, и так он старается замедлить театральное время, чтобы ус-

ложнить его. По словам Уилсона, театр, который он делает, «призван оставлять пространство для рефлексии максимально сложных положений» (Шевцова М., 2017, с. 121). Подобное явление можно наблюдать и в «Страстях по Иоанну» И.С. Баха. Большинство действий героев замедлены и растянуты во времени: взмахи рук, повороты головы, небольшие шаги или наклоны корпуса.

4. Концептуальное использование света и цвета. Немаловажным аспектом в постановках Уилсона являются свет и цвет. Они не только служат главными структурообразующими элементами спектакля, но и определяют содержание постановки – наряду с актерами, реквизитом, звуком. Более того, порой свет становится основным выразительным средством, а его значимость для воплощения авторской концепции – первостепенной по сравнению с актерским жестом и сценической графикой.

Это характерно для всех постановок режиссера. «Страсти по Адаму» и «Страсти по Иоанну» не стали исключением. За счет световых акцентов, вспышек лучей подчеркиваются различные моменты музыкальной составляющей спектаклей, использование световых полос или световых фигур (эллипсов или кругов) и игра «свето-теньями» также сопровождают происходящее на сцене.

Например, в первой части «Страстей по Адаму» световые эффекты используются для фиксации внимания на значимых элементах текста (например «*Большо душе, и сильно жалеет она, когда оскорбит любимого Господа*» или «*А теперь злой дух взял власть надо мною, и колеблет, и томит душу мою*»). Во втором разделе, не имеющем текста, они взаимодействуют с пластикой и акцентами в музыкальной партитуре. В последней части при помощи света подчеркиваются жесты героев и кульминационные моменты в музы-

кальной партитуре. В «Страстях по Иоанну» (рис. 2) можно наблюдать подобные решения: музыкальные акценты сопровождаются световыми вспышками, солисты или хор во время исполнения своих номеров выделяются светом, в то время как другая сторона – тенью, к жестам героев добавляются световые элементы экрана.

5. Использование различных символов как важных элементов спектакля, обогащающих художественно-смысловое пространство. Еще одной особенностью спектаклей Роберта Уилсона является внедрение символических элементов в постановки, которые призваны направлять внимание зрителя к глубинным пластам смысла. Приведем примеры таких символов, представленных в вышеупомянутых постановках:

- *символ креста* олицетворяет связь Божественного и Земного миров;

- *символ камня* символизирует абсолютное бытие и воплощает церковь Божию, чего Адам был лишен за свои грехи, поэтому герой в первой части в правой руке держит кусок камня;

- *символ оливковой ветви* является символом восстановления мира между Богом и человеком. Главным смыслом для Адама становится восстановление любви и доверия Бога, которые он потерял, поэтому в финале «Плача» Адам возлагает ветвь себе на голову;

- *символ дома* служит олицетворением храма Божьего. Он появляется в конце первой части после того, как ветвь оказывается у Адама;

- *символ перевернутого дерева* (рис. 3) – древнейший, относящийся к духовным основаниям человеческой культуры, соединяющий Небо и Землю;

- *символ копья* (см. рис. 3) – одно из Орудий Страстей, представлен в обеих постановках;

- *символ тени* – это понятие не раз употребляется в Библейских текстах



Рис. 2. «Страсти по Иоанну»

в различных значениях. Символ покровительства Всевышнего, символ тленности жизни, «тьень» в противоположность «свету». Данному символу отводится большая роль в спектакле «Страсти по Иоанну»;

- *символ кирпича* вводится как главный элемент строительства жилища человека. Он представлен в финале второй части «Silentium» концерта «Tabula rasa»;

- *символ лестницы*: среди многих значений в христианстве наиболее соответствующим содержанию «Страстей по Адаму» является понимание ее как пути восхождения духа от ступени к ступени. Используется в третьей части произведения «Miserere»;

- *символ дома* – олицетворение храма Божьего;

- *фигура пожилого человека* – символ последнего отрезка жизни;

- *символ воды в стакане* – это символ Божьего благословения. Именно этого прощения совершенных им грехов ожидал Адам, и это то, что происходит в финале спектакля.

5. Значение грима. Неотъемлемой частью всех постановок Уилсона является грим актеров. Исследователи связывают

это с первоначальным художественным образованием режиссера и с его выставочной деятельностью. Примечательным в этом смысле становится авторская выставка видеопортретов знаменитых людей Голливуда «VOOM portraits».

Исполнители спектаклей Р. Уилсона почти всегда сильно загримированы. Белые лица, ярко вычерченные глаза, утрированно подчеркнутые черты лица. Порой на подготовку одного персонажа уходит несколько часов. (Частично можно обнаружить сходство с японским театром Кабуки. Но это лишь черты. Сам Уилсон никак не связывает свое видение грима актеров с данным театром.)

Перечисленные выше особенности визуальной интерпретации несценической музыки характерны не только для постановок Пассионов И.С. Баха и А. Пярта, но и для других спектаклей Роберта Уилсона, что свидетельствует о сложившемся авторском режиссерском стиле.

Роберт Уилсон – театральный визуалист, революционизировавший сценическое искусство. Его уникальный подход заключается не только в создании собственной театральной реальности,



Рис. 3. «Страсти по Адаму»

но и в смелом отказе от подражания видимой реальности. Традиционный театр неизменно стремился к мимесису – воспроизведению внешних форм мира, – но Уилсон отверг этот подход, усмотрев в нем бессмысленное дублирование. Бунт против мимесиса был отчаянным шагом в условиях театральной традиции, вращающейся вокруг зеркального отображения действительности.

Сам Уилсон признавал, что, получив формальное театральное образование, он никогда бы не вышел за рамки общепринятых норм. Вместо логического восприятия текстов и мизансцен он стремился пробудить в зрителях творческую энергию, обращаясь к их внутреннему миру через энергетические импульсы. Внедрение в обиход театрального лексикона таких понятий, как «мастер времени» и «визуальный дизайнер», также свидетельствует об инновационном подходе Уилсона. Мастер времени контролирует темп и ритм спектакля, а визуальный дизайнер отвечает за создание вызывающих чувственный резонанс образов. Эти роли подчеркивают важность невербальных аспектов постановки, способных на-

прямую воздействовать на восприятие зрителя.

Театр Уилсона – это не место для пассивного созерцания, а активное пространство, приглашающее зрителей к сотворчеству. Его спектакли требуют от аудитории эмоциональной вовлеченности, готовности погрузиться в поток образов и ощущений. Безусловно, некоторым зрителям подобная концепция может показаться чрезмерно абстрактной, но именно в этом и заключается ее революционная суть. Отход от буквальности, пренебрежение привычной драматической структурой позволили Уилсону создать театр, который расширяет границы восприятия, заставляя задуматься о самом понятии театральности. Его наследие продолжает вдохновлять современных театральных деятелей, побуждая их раздвигать творческие горизонты и искать новые способы общения со зрителями.

«Я выстраиваю среду или пространство, которое будет помогать публике услышать музыку... Я надеюсь, что как при углублении в происходящее на сцене, так и после выхода из театра работа мысли продолжится», – Роберт Уилсон (Зимина А., 2019, с. 14).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Постдраматический театр – это не какой-то новый тип театрального текста, но новый способ использования театральных знаков, который выворачивает наизнанку соотношение между двумя первыми уровнями театрального текста. Это происходит благодаря структурно изменившемуся качеству самого текста представления: он становится скорее “присутствием”, чем “представлением чего-то”, скорее неким отдельным опытом каждого, чем опытом, который мы можем разделить с другими, скорее процессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией» (Леман Х., 2013, с. 138).

тическим импульсом, чем информацией» (Леман Х., 2013, с. 138).

² Виктор Вилисов. Глаза боятся: зачем смотреть спектакли, в которых нет сюжета. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/resursy/20170724-visual-theatre.html> (дата обращения: 10.04.2024).

³ Талантливый глухонемой темнокожий подросток, с которым в 1968 г. на улице Нью-Джерси у Уилсона произошла случайная встреча. Позднее Раймонд был усыновлен режиссером.

⁴ Официальный сайт Robert Wilson: <https://robertwilson.com/events-list> (дата обращения: 17.03.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Березкин В.И. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с.

Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

Зимина А.Н., Гаврилова Л.В. Некоторые особенности режиссерского воплощения «Страстей по Адаму» Арво Пярта в постановке Роберта Уилсона // Академическая наука – проблемы и достижения: Материалы XIX междунар. науч.-практ. конф., North Charleston, 23–24 апр. 2019 г. North Charleston: LuluPress, Inc., 2019. С. 10–14.

Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр / пер. Н. Исаева. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

Солодилова З.Д., Маслова О.С. Визуализация в искусстве как явление современной культуры // Русская литература и современные проблемы образования: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Саратов, 15 окт. 2015 г. Саратов: Издательский дом «МарК», 2015. С. 135–138.

Шевцова М. Роберт Уилсон / пер. А. Беяев. М.: Международное театральное агентство «play&play» – «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. 192 с.

Яо М.К., Бородина С.Д., Еманова Ю.Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации // Филология и культура. 2011. № 4. С. 296–302.

REFERENCES

Berezkin, V.I. (2003), *Robert Uilson. Teatr khudozhnika* [Robert Wilson. The artist's theater], Agraf, Moscow, 496 p. (in Russ.)

Goder, D. (2012), *Khudozhniki, vizionery, tsirkachi: Ocherki vizual'nogo teatra* [Artists, visionaries, circus performers: Essays of visual theater], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 240 p. (in Russ.)

Lehman, Hans-Tis (2013), *Postdramaticheskii teatr* [Post-drama theater], trans. by N. Isaeva. ABCdesign, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Shevtsova, M. (2017), *Robert Uilson* [Robert Wilson], trans. by A. Belyaev, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo "play&play" – "Canon+" ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, 192 p. (in Russ.)

Solodilova, Z.D., Maslova, O.S. (2015), "Visualization in art as a phenomenon of modern culture", *Russkaya literatura i sovremennyye problemy obrazovaniya* [Russian literature and modern problems of education], Izdatel'skii dom "MarK", Saratov, pp. 135–138. (in Russ.)

Yao, M.K., Borodina, S.D., Emanova, Yu.G. (2011), "Visualization as a trend of forms of culture, art, communication", *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture], no. 4, pp. 296–302. (in Russ.)

Zimina, A.N., Gavrilova, L.N. (2019), "Some features of the director's embodiment of Arvo Pärt's «The Passion for Adam» directed by Robert Wilson", *Akademicheskaya nauka – problemy i dostizheniya* [Academic science – problems and achievements], LuluPress, Inc., North Charleston, pp. 10–14. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зимина Анна Николаевна, аспирант II курса кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Гаврилова) (Красноярск)

E-mail: anyto4ka-zimina@mail.ru

Author Information

Anna N. Zimina, 2nd year postgraduate of the Department of Music History of the Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor L.V. Gavrilova) (Krasnoyarsk)

E-mail: anyto4ka-zimina@mail.ru

Поступила в редакцию 15.04.2024

После доработки 24.07.2024

Принята к публикации 19.08.2024

Received 15.04.2024

Revised 24.07.2024

Accepted for publication 19.08.2024

© Хонякина, Е.А., 2024

УДК 78; 7.035

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-194-206

ИДЕИ СКАНДИНАВИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДАНИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Е.А. Хонякина¹

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

Аннотация. В первой половине XIX в. в Дании происходили активные процессы формирования национального самосознания. Одним из генеральных идейных направлений периода Золотого века стал скандинавизм, связанный с общественно-политическим и культурным единством трех Скандинавских стран – Дании, Норвегии и Швеции. В современной научной литературе предметное описание скандинавизма в Дании XIX в. представлено преимущественно в исторических трудах, в то время как искусствоведческое его освещение остается в стороне. Настоящая статья призвана частично восполнить эту лакуну. В научный обиход вводятся точки зрения зарубежных и отечественных ученых о скандинавизме, рассматриваются предпосылки его возникновения, этапы развития и претворение в художественной культуре Дании первой половины XIX в. Акцентируется внимание на основных сферах воплощения идей скандинавизма – литературе и музыке. В частности, обращение к национальным древним поэтическим источникам характерно для творчества А.Г. Эленшлегера, Э. Тегнера, П.Г. Линга, А.-А. Афцелиуса. Деятельность В.Х.Ф. Абрахамсона, К.Л. Рабека, Р. Ниерупа, А.П. Бергтрена связана с собиранием и изданием скандинавской народной поэзии. Созданное Г.Х. Андерсеном в 1839 г. стихотворение «Я – скандинав», признанное гимном скандинавизма, легло в основу хоровых произведений Й.К. Гебауэра и О. Линдблада, получивших широкое распространение в Скандинавии. В заключении сделан вывод о роли скандинавизма в формировании художественной культуры Дании в первой половине XIX в.

Ключевые слова: искусство Дании, скандинавизм, Дания, Норвегия, Швеция, XIX в., Золотой век Дании

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хонякина Е.А. Идеи скандинавизма в художественной культуре Дании первой половины XIX в. // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 194–206. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-194-206.

IDEAS OF SCANDINAVIANISM IN THE ARTISTIC CULTURE OF DENMARK HALF OF THE FIRST 19th CENTURY

Е.А. Khoniakina¹

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

Abstract. In the first half of the 19th century, active processes of formation of national identity took place in Denmark. One of the great ideological trends of the Golden Age period was Scandinavianism, associated with the socio-political and cultural unity of the three Scandinavian countries – Denmark, Norway and Sweden. In modern scientific literature, a substantive description of Scandinavianism in Denmark in the 19th century is presented mainly in historical works, while its artistic coverage remains on the sidelines. This article aims to partially fill this gap. The points of view of foreign and domestic scientists about Scandinavianism are introduced into scientific use, the prerequisites for the emergence of Scandinavianism, the stages of development and its implementation in the artistic culture of Denmark in the first half of the 19th century are considered. Attention is focused on the main areas of embodiment of the ideas of Scandinavianism – literature and music. In particular, turning to national

ancient poetic sources is typical for the work of A.G. Oehlenschläger, E. Tegner, P.G. Ling, A.A. Afzelius, activities of V.H.F. Abrahamson, K.L. Rahbek, R. Nyerup, A.P. Berggreen is associated with the collection and publication of Scandinavian folk poetry. Created by H.C. Andersen in 1839, the poem "I am a Scandinavian," recognized as the anthem of Scandinavism, formed the basis for the choral works of J.K. Gebauer and O. Lindblad, which became widespread in Scandinavia. In conclusion, a conclusion is made about the role of Scandinavism in the formation of the artistic culture of Denmark in the first half of the 19th century.

Keywords: Danish art, Scandinavianism, Denmark, Norway, Sweden, 19th century, Danish Golden Age

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

For citation: Khoniakina, E.A. (2024), "Ideas of Scandinavianism in the artistic culture of Denmark half of the first 19th century", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 194–206. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-194-206.

Первая половина XIX в. вошла в историю художественной культуры Дании как эпоха Золотого века. В этот период существовали различные идейные направления, среди которых наиболее ярко выраженным и значимым для датского общества стал скандинавизм.

В современной исследовательской литературе по истории искусства Северо-европейского региона скандинавизм как одно из генеральных идейных течений в контексте национального движения XIX в. представлен крайне слабо. Основную информацию об этом можно почерпнуть преимущественно из исторических трудов (Ванкукер З., 2021, Возгрин В., 2015; Рогинский В., 1996; Clausen J., 1900), тогда как для искусствоведения, где имеется ряд работ о Золотом веке Дании (Белянский Д., 2021; Коровин А., 2011; Куприянова И., 1996; Hammerich A., 1891; Lange J., 1891), тема является далеко не исчерпанной и потому актуальной.

Рассмотрение основных положений скандинавизма и их отражение в творчестве деятелей культуры и искусства Дании первой половины XIX столетия является целью настоящей статьи. Основным методологическим принципом исследования служит историзм, позволяющий сформировать историко-художественную панораму датской культуры эпохи романтизма.

Уделим внимание вопросу терминологии скандинавизма как идейного направления, связанного, в первую очередь,

с территориально-географическими границами и национальной ментальностью. «Традиционно Скандинавия включает в себя три страны – Швецию, Данию и Норвегию. Некоторые авторы в состав Скандинавии включают Исландию, исторически связанную с Норвегией и Данией, однако сами исландцы (а также шведы, норвежцы и датчане) не считают Исландию частью Скандинавии» (Ванкукер З., 2021, с. 44)¹.

Примечательно, что в датской историографической литературе 1900 г. встречается утверждение историка Юлиуса Клаузена: «"Скандинавизм" – это термин, которому нелегко дать определение, поскольку он меняется с течением времени» (Clausen J., 1900, р. [9]). Действительно, и сегодня посредством данного термина могут транслироваться разные подходы, отражающие одну общую концепцию. Так, с одной стороны, «под "скандинавизмом" понимаются любые течения в Скандинавских странах, имеющие объединительные тенденции» (Ванкукер З., 2021, с. 288), с другой – это общественное движение XIX в., главной целью которого служило политическое объединение трех стран – Дании, Швеции и Норвегии², что символически демонстрирует известный плакат (рис. 1), а уже впоследствии, с середины XX в., регион расширился за счет включения Исландии и Финляндии (Ванкукер З., 2021, с. 288). Таким образом, центральной, космополитической идеей скандинавизма является объединение стран региона.



Рис. 1. Эмблема скандинавизма. Политический плакат середины XIX в. Слева – флаг Норвегии, в центре – Дании, справа – Швеции
Emblem of Scandinavianism. Political poster of the mid-19th century. On the left is the flag of Norway, in the center is Denmark, on the right is Sweden

В ряде источников обнаруживается эквивалентное понятие «панскандинавизма»³, подразумевающего территориальное, политическое, социально-экономическое и историко-культурное единство скандинавских народов. Как отмечает А.А. Григорьева, в XIX в. панскандинавизм проявлял антинемецкий и антироссийский характер и был направлен на политическое первенство Дании. Противостояние Дании и Швеции стало причиной дальнейшего бурного развития панскандинавизма (Григорьева А., 2013, с. 16). В целом, концепция обусловлена, прежде всего, исторически сложившимися отношениями между всеми скандинавами. При этом в современной науке термины «скандинавизм» и «панскандинавизм» тождественны⁴.

Рассматривая историю скандинавизма, следует указать на его глубокие корни. Мотивы сплочения жителей Скандинавского полуострова, острова Зеландии и полуострова Ютландии пульсировали еще со времен начала нашей эры примерно до VI столетия. Так, существовавшие изначально на юге Скандинавского полуострова различные племена – свеи (они же светиды, свеоны) и гёты, гуты, гауты, геаты – представляли собой особый сплоченный народ готов (также известные как «гутоны»)⁵. На протяжении длительного времени, со II по VIII в., члены этих племен сосуществовали на территории Скандинавского полуострова, вступая между собой в различные формы взаимодействия, в том числе кровные союзы, поэтому у современных ученых возникают сложности в определении национальности древних скандинавов – кто из них свеи, а кто готы. Параллельно происходил процесс миграции некоторой части готов-свеев в Европу, вследствие которого формировались новые племена. Одним из таковых стало племя данов, отделившихся до V в.⁶ Во времена викингов (VIII–XI вв.) тенденции внутренних взаимодействий скандинавских народов продолжались.

В эпоху Средневековья в ходе исторического развития на юге Скандинавии окончательно сформировалось Датское государство (X в.), которое заняло лидирующую позицию в регионе, чему послужила не только удачная военная и торговая политика. На протяжении достаточно длительного этапа культура данов, развивающаяся в русле общескандинавской, была центром всего Североевропейского региона. Это отражено, например, в Младшей Эдде, где упоминается легендарный датский конунг Фроди, который правил «во всех землях, где говорят по-датски»⁷ – датским языком в то время назывался язык всех скандинавов (Мельникова Е., 1996, с. 345; Хейвуд Дж., 2017, с. 275).

Новая волна развития идеи объединения возникает у Скандинавских государств в XIV в., что связано с активной политической деятельностью дочери датского короля Вальдемара IV Аттердага (1320–1375) Маргрете I Датской (1353–1412), которая стала монархом не только родной Дании, но также Норвегии и Швеции. Однако из-за больших политических и лидерских амбиций в регионе среди трех Скандинавских государств появились «трещины» в концепции объединения, а затем и вовсе наступило очередное «затишье», которое нарушилось только во второй половине XVIII в. Одной из причин затишья стали Датско-шведские войны в XVII в. за Балтику, которые привели к поражению Дании и существенному ослаблению ее позиций.

В это время в Дании зарождается и осмысливается понятие скандинавизма, фигурирующее преимущественно в двух сферах – «политический скандинавизм» и «литературный скандинавизм» (он же «академический») (Ванкукер З., 2021, с. 289). Новая национальная философия получила поддержку и активное распространение в научных и литературно-художественных кругах. Так, датский писатель, профессор политологии и королевский преподаватель Йенс Шелдеруп Снеердорф (1724–1764) призывал к сотрудничеству между Данией и Швецией в сфере науки, для оптимизации научной литературы ратовал за возрождение общего языка, который был бы общепонятным для скандинавских ученых (Ванкукер З., 2021, с. 289). В 1792 г. его сын, историк Фредерик Снеердорф (1760–1792) продолжил развивать идеи объединения северных королевств. Известный шведский теоретик искусства, художник, гравер и архитектор Карл Август Эренсвельд (1745–1800) проводил частные лекции по данной проблематике. В 1796 г. было основано Скандинавское литературное об-

щество, учредителем которого выступил датский профессор литературы, историк, филолог и фольклорист Расмус Ниеруп (1759–1829), который был активным собирателем и пропагандистом народной скандинавской поэзии.

Вехой в развитии идей объединения, обсуждаемых в скандинавском обществе, стали 1809–1810 гг., особенно тяжелые для Дании. Не оправившись от военно-морского конфликта с Британией и морской осады Копенгагена (1801), королевство было вынуждено лавировать между тремя сильнейшими, конкурировавшими между собой империями – Российской, Французской и Британской. «Участие Дании в наполеоновских войнах и вызванные этим фактором политические и экономические трудности благоприятствовали распространению романтических идей. Однако патриотический подъем очень скоро сменило разочарование, порожденное военными и политическими неудачами, в частности потерей Норвегии»⁸ (Куприянова И., 1996, с. 373). Вероятно, реакцией на эти два фактора стало погружение деятелей искусства в возвышенный мир героического прошлого своей страны, в область фантазии и мечты, которые культивировались на протяжении около трех десятилетий (Белянский Д., 2020, с. 32).

Нежелание датской интеллигенции быть втянутой в серьезные европейские военно-политические конфликты побуждало ее искать утешение в собственных скандинавских корнях, в могущественном прошлом. Единственный выход из затруднительного положения виделся в объединении датчан с близкими по ментальности и духу народами – норвежцами и шведами. На последних делался упор, поскольку Швеция на скандинавской политической арене являлась главным оппонентом, в то время как Норвегия, несмотря на ее специфику, вос-

принималась, скорее, частью Дании. Эти настроения активно позиционировались в университетских и салонных кругах, что способствовало социокультурному обмену в датско-шведской студенческой среде, а также всплеску интереса к переводу литературы местных авторов о скандинавизме на датский, шведский и норвежский языки.

Эти процессы послужили импульсом к появлению в литературе главных фигур, генерирующих скандинавское национальное чувство. Таковыми стали датский поэт и драматург, автор слов национального гимна Дании Адам Готлиб Эленшлегер (1779–1850), шведский историк, поэт, публицист, композитор и педагог Эрик Густав Гейер (1783–1847), его соотечественник поэт, драматург, член Шведской академии и Шведской королевской академии наук Эсайас Тегнер (1782–1846) и два представителя «готской школы», шведы поэт и врач Пер Херик Линг (1776–1839) и писатель и переводчик Арвид-Август Афцелиус (1785–1871). Они занимались изучением древнего поэтического творчества скандинавов, воспевавшего героическое прошлое и легендарно-мифологические образы, и в 1812–1816 гг. публиковали свои научные изыскания. Например, в предисловии к сборнику народных песен, изданному Э.Г. Гейером совместно с А.-А. Афцелиусом, сделано указание на общую нордическую природу народных песен (Clausen J., 1900, p. 30), что подчеркивает древнее культурное единство Скандинавии.

В русле тенденции активного увлечения фольклором знаковым событием в культурной жизни Дании стала публикация сборника «Избранные средневековые датские песни» (1812–1814), составленного коллективом авторов-собирателей народных песен – Вернером Хансаном Фридрихом Абрахамсоном (1744–1812), Кнудом Люне Рабеком (1760–1830)

и Расмусом Ниерупом (Abrahamson N., 1814). Ценность данного труда, вышедшего в пяти томах, состоит в том, что в нем впервые приводились ноты народных мелодий, всего около 350⁹.

Еще одной не менее важной фигурой, оказавшей значительную роль в развитии интереса к скандинавскому фольклору, является Андреас Петер Берггрин (1801–1880). Этот датский композитор, педагог и собиратель народных песен известен прежде всего, как автор фундаментального одиннадцатитомного труда – антологии для голоса и фортепиано «Народные песни и мелодии, отечественные и зарубежные», первое издание которого выходило в 1842–1855, второе расширенное – в 1861–1871 гг. Главной особенностью работы А.П. Бергтрина стало привлечение фольклорных источников совершенно разных регионов с различными версиями народных мелодий (Белянский Д., 2021, с. 57).

В литературном скандинавизме одним из показательных произведений является программное стихотворение А.Г. Эленшлегера «Золотые рога», опубликованное в сборнике «Стихотворения 1803». В трактовке этого сочинения утраченные золотые рога становятся поэтическим символом прекрасного героического панскандинавского прошлого Дании, «даром древних богов», который должен был пробудить и возвысить души, но так и остался непонятым. Стихотворение было написано после встречи поэта с естествоиспытателем и философом Хенриком Стеффенсом¹⁰ (1773–1845), который в 1802 г. в Копенгагене читал лекции о философской и эстетической теории немецких романтиков (Куприянова И., 1996, с. 373).

Датская романтическая литература подобно немецкой отдавала предпочтение не античным сюжетам, а скандинавской мифологии и национальной исто-

рии. А.Г. Эленшлегер задавался вопросом, в чем датская литература может найти наибольшее свое выражение – в северной мифологии или заимствованной греческой, которая в других странах принята за универсальную. И автор пришел к выводу, что первая достаточно точно отражает национальный нордический характер (Коровин А., 2011, с. 67–68). Вдохновившись мифологией, А.Г. Эленшлегер создал новеллу «Эрик и Роллер» (1802), «Сагу о Вёлундуре» (1805), трагедии «Бальдур Добрый» (1806), «Ярл Хакон» (1807), «Пальнатоке» (1809), «Аксель и Вальборг» (1810), «Стеркоддер» (1812) и др.

Творчество еще одного датского поэта, религиозного деятеля, педагога и просветителя Николя Фредерика Северина Грундтвига (1783–1872) также оказало большое влияние на культурную жизнь Скандинавии. «Он ратовал за возрождение национального духа, за единство скандинавских народов. Считая основой нации крестьянство, Грундтвиг боролся за демократизацию церкви, за приобщение крестьян к культуре <...> Грундтвиг перевел множество образцов древнескандинавской поэзии; его псалмы, часто близкие к фольклорной традиции, на долгие годы вошли в повседневный быт датчан» (Мельникова Е., 1996, с. 347).

Наиболее известными работами поэта являются «Мифология Севера» (1808) и цикл драматических поэм «Сцены упадка героической эпохи на Севере» (1809–1811). Особым вкладом Н.Ф.С. Грундтвига в развитие национальной прозы стал перевод скандинавских саг «Круг земной»¹¹ (1818–1821), в котором автор рассматривал древнескандинавскую мифологию через призму христианского мировоззрения, что определило отличительную черту датского романтизма – «сочетание углубленного интереса к язычеству с вдохновенной преданностью христианству» (Коровин А., 2011, с. 80).

Чуть позже – в 1820-е гг. в развитии датской литературы произошла смена интереса к внутреннему миру человека, к его переживаниям, чувствам, при сохранении поэтизации скандинавской старины. Главным представителем этого направления стал Йохан Людвиг Хейберг¹² (1791–1860), создавший популярное в Скандинавии произведение «Холм эльфов» (1828), в котором соединяются и скандинавская мифология, и отображение внутреннего мира главных героев.

Ситуация кардинально изменилась в 1840-е гг. В это время на юге Дании велись ожесточенные споры с Пруссией в отношении датских территорий Шлезвиг и Гольштейн. Страна обратила взор на север в поисках поддержки у Швеции и Норвегии, с надеждой на приток новых сил в Данию. Поэтому в период постепенного накала конфликта, вылившегося в Датско-прусскую (Трехлетнюю) войну 1848–1850 гг., Дания вновь явилась «колыбелью» скандинавизма. Под страхом проигрыша важной части территорий идея объединения стала близка и понятна уже не только правящей монархии и интеллигенции, но и простому народу.

Однако воззвания датчан к своим скандинавским соседям не были поддержаны, поскольку каждая из Скандинавских стран решала собственные общественно-политические проблемы. В сравнении со скандинавизмом конца XVIII в. интернациональным для каждой отдельно взятой Скандинавской страны, зрелому скандинавизму XIX в. присущ национальный характер (Ванкукер З., 2021, с. 289). Начиная с 1840-х гг., тенденция сближения путем стирания множественных различий между скандинавскими народами стремительно возрастала (Clausen J., 1900, p. 18–19).

В истории датской культуры 1830–1840-е гг. знаменуют собой кульминацию Золотого века и расцвет идей скандина-

визма, нашедших воплощение в разных видах искусства. Огромная роль в национальной живописи принадлежит первому в Дании критику и историку искусства Нильсу Лауритсу Хойену (1798–1870) – хранителю при Королевском собрании живописи, одному из учредителей копенгагенского Общества любителей искусств (1825), который в 1844 г. выступил с манифестом «Об условиях развития скандинавского национального искусства» (Монрад К., 2011, с. 10–25). Благодаря его активному призыву к художникам писать образы отечества, скандинавские и датские пейзажи, историю и мифологию, в среде живописцев все активнее проявлялся интерес ко всему национальному. Постепенно эта тенденция локализовалась в отношении сугубо датских тем и образов. Мастера этого периода продолжали черпать вдохновение из родной окружающей природы. Наиболее яркими представителями национальной романтической пейзажной живописи признаны Йохан Томас Лундбю (1818–1848), Данкварт Драйер (1816–1852), Петер Кристиан Скоугор (1817–1875), Вильгельм Кюн (1819–1903).

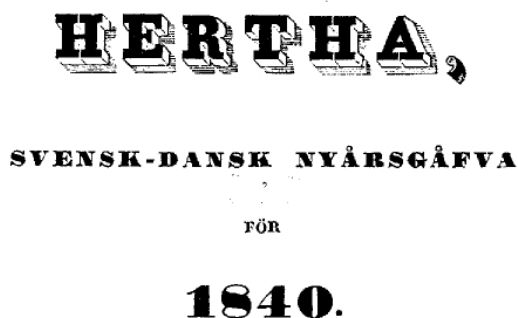
Национальное единство скандинавских народов в поэтической форме провозгласил известный датский создатель сказок, стихотворений и поэм Ганс Христиан Андерсен (1805–1875), написавший в 1839 г., после визита в Швецию в 1837 г., стихотворение «Я – скандинав», которое стало подлинным гимном скандинавизма. Известны два высказывания Г.Х. Андерсена, касающиеся его впечатлений от поездки в Швецию и о создании самого стихотворения: «Я полюбил и страну, и людей и почувствовал, как я уже сказал, что границы моего дома расширились. Я вдруг понял, насколько родственны шведы, датчане и норвежцы, и с этим чувством сразу после возвращения написал стихотворение: “Мы один

народ, нас называют скандинавами!”»¹³ – эта строка стала своеобразным кредо скандинавизма.

Изучая вдохновившие поэта идеи, невозможно не отметить особый романтический оттенок: «Я почувствовал красоту скандинавского духа, то, как три родственные нации постепенно срослись, и тогда мне пришло в голову, что у нас троих нет национального гимна. Я хотел рассказать об этом, но сказано – сделано. Думаю, я найду подходящую мелодию, вроде той, что у нас есть для “Kong Christian” (“Король Кристиан”), и тогда она вполне может стать скандинавской...”»¹⁴.

Примечательно, что «скандинавское» стихотворение побудило шведского издателя Бернхарда Кронхольма (1813–1871) уговорить известного поэта-сказочника начать сотрудничать со шведским скрипачом, хормейстером и композитором Отто Линдбладом (1809–1864) для создания музыки. Произведение для мужского хора в четырех частях было опубликовано к началу 1840 г. в качестве музыкального приложения к шведско-датскому новогоднему подарочному литературному изданию «Hertha»¹⁵ («Херта») (рис. 2). Уже 26 января стихотворение появилось на первой странице датской газеты «Fædrelandet» («Отечество»), которая транслировала идею скандинавского единства.

В течение последующих пяти лет музыкальная версия гимна прочно вошла в репертуар студенческих обществ Копенгагена и шведского Лунда. Существует предположение, что сам О. Линдблад, дирижировавший студенческими хорами, активно включал гимн скандинавизма в их репертуар¹⁶. Когда в апреле 1840 г. Г.Х. Андерсен посетил Лунд, студенты приветствовали его этим гимном и другими национальными песнями. В 1845 г. произошла знаменательная встреча учащихся университетов трех северных



MALMÖ,
HOS FÖRLÄGGAREN P. B. CRONHOLM,
KJÖBENHAVN,
HOS BOGHANDLER A. F. HÖST, COTTERS-GADEN N:o 349.
1840.

B.U.H.

Рис. 2. Титульный лист издания «Hertha»
с гимном О. Линдблада
Title page of the «Hertha» with the hymn
of O. Lindblad)

стран, шведы приветствовали норвежцев в гавани Копенгагена гимном скандинавизма, который уже к этому времени был включен в один из первых норвежских сборников мужских хоровых песен.

Помимо этого, чуть ранее, в 1839 г. датским органистом, композитором и музыкальным педагогом Йоханом Христианом Гебауэром (1808–1884) была создана другая версия гимна для четырехголосного хора и фортепиано, изданная в 1840 г.¹⁷, но после публикации произведения О. Линдблада (рис. 3). В 1841 г. Й.Х. Гебауэр хотел добиться исполнения гимна Музыкальным обществом в аранжировке для мужского хора и оркестра, но его предложение было отвергнуто. Несмотря на это гимн Й.Х. Гебауэра прочно вошел в музыкальный обиход Дании после премьеры на заседании Скандинавского об-



Рис. 3. Титульный лист издания гимна Й. Гебауэра
Title page of the publication of the anthem
of J.C. Gebauer

щества в начале 1840-х гг. и в 1844 г. обрел пафосное название «Новая музыка». И хотя по популярности этот гимн уступал сочинению О. Линдблада, причиной чего могла вполне послужить непростая мелодия¹⁸, все же он продолжал исполняться (например, в мае 1848 г. в копенгагенском театре его спел мужской хор из 150 человек)¹⁹ и публиковаться в сборниках, выходивших вплоть до 1870 г. Обе версии гимна приведены в приложении.

На дальнейшее развитие идеи скандинавизма значительно повлияла война с Пруссией (1848–1850), которая принесла Дании неоднозначные результаты. «В 1863 г. разразился очередной кризис, а в начале следующего года – новая датско-германская война, в результате которой датский король окончательно потерял герцогства (Шлезвиг и Гольштейн). Дания стала однородно национальным государством» (Рогинский В., 1996, с. 288). Вторая половина XIX в. характеризуется значительным ослаблением идеи скандинавизма из-за различных внутренних политических противоречий между тремя Скандинавскими странами, а также усиливающимся влиянием зарубежной, в частности, немецкой культуры. Последующее развитие идеи скандинавского сближения проявило себя только в 1900–1905 гг. и получило название «неоскандинавизм»²⁰.

Таким образом, скандинавизм, имеющий глубокие исторические предпосылки, зародившись в XVIII в. как национальное идейное движение трех Скандинавских стран – Дании, Швеции и Норвегии – обрел расцвет и зрелость в первой половине XIX столетия. Многие

деятели искусства Дании под влиянием новых национальных идей скандинавского единства глубоко прониклись историческими и культурными связями родственных народов и активно воплощали эти темы в художественном творчестве.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Гимн «Я – скандинав» на слова Г.Х. Андерсена
Hymn "I am a Scandinavian" to the words of H.C. Andersen

Музыка О. Линдблада
Music by O. Lindblad

Tempo di Marcia "Jeg er en Skandinav." (Ord af H. C. Andersen) *Musik af O. Lindblad.*

Vi er et Folk, vi kaldes skandi- na- ver, i tren- de Riger er vor Hjemstavn deelt, men mellem
sta. re Himmel, ga. ver be. den, evig. Hjer. te run. der till et. Helt! Lad os se, glemt hvis os en U- ret
gla. der os
ske. te, Tids. nan. den, sam. en balle. Mar. ga. re the. Pa. e. ver os den be. hold. knit. ter
U. ret ske. te sam. en balle. Mar. ga. re the
er. ver Pra. Eje. de i Skue. ning ved det. Det blaa. Hae. der jub. ler højt, jeg er en Scan. di. na. ve. Dr. af S

Музыка Й. Гебауэра.
Music by J. Gebauer.

Maestoso. Skandinavisk Sang.

Alto. Vi. Vi ereet Folk, vi kaldes Skandi- na- ver, i tren- de Riger er vor Hjemstavn deelt, men mellem
Tenore. Vi. Lad ei den skjøn. ne Enig. hed for. vin- de! Dansk, Svensk og Norsk hinan. den ræk. ke Haand, de gamle
Basso.
Piano. Forte. Ped. f p f p

Nu tids store Himmel-ga-ve, er den, vort Hjer-te vokser til eet Heelt. Lad væ-te glemte, hvis se en U-ret ske-te, Tidsaanden

Føl-kesange se for-bin-de, i Me-lo-di-en er et kraftigt Baand. Af E-nig-he-dens Sød kun Gødt man høster; vi sku-e

som en lut-tret Marga-re-the for-e-ner os, den trefald Kraft for-le-her, selv Sproget os for-e-ner. Paa Fjeld, i Skov og ved det natblaa.

kjækt mod Vester og mod Ö-ster i Fryd og Særg! O her er godt at væ-re! Her le-ve væ-re Kjæ-re! Fra Bøg og Birk og Gran, vidt o-ver

marc: p dolce. mf

Soprano.
Paa Fjeld, i Skov og ved det nat-blaa Hav jeg jubler glad: jeg er en Skan-di-nav- - - - !

Chor.
Hav jeg jubler glad: jeg er en Skandi-nav!

Alto.
Paa Fjeld, i Skov og ved det nat-blaa Hav jeg jubler glad: jeg er en Skan-di-nav- - - - !

Tenore.
Hav, lyd Glædesang: jeg er en Skandi-nav!

Basso.
Paa Fjeld, i Skov og ved det nat-blaa Hav jeg jubler glad: jeg er en Skan-di-nav- - - - !

*Ped: **

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Помимо этого, в ряд Скандинавских стран периодически причисляют также Финляндию, которая по большей части связана со Швецией. Подобный процесс осуществляется и с островами Северной Атлантики. Таким образом, размывается граница между понятиями «Скандинавия» и «Страны Северной Европы» (Ванкукер З., 2021, с. 44–45).

² Скандинавизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. Т. 30. С. 174. URL: <https://runivers.ru/bookreader/book10190/#page/179/mode/1up> (дата обращения 14.09.2023).

³ В европейской культуре феномен панидеологии обращен на актуализацию национальных идей и проблем конфессионально-культурной самоидентификации народов и самостоятельности государств, стремлением последних к геополитическому росту. «Целью панидеологий является, с одной стороны, создание наднационального государственного организма на общей этнической или религиозной основе, с другой – решение исключительно внутренних, национальных задач. В связи с этим возникает естественный вопрос о соотношении национального и интернациональ-

ного компонентов в панидеях» (Григорьева А., 2013, с. 9).

⁴ Такая тождественность существует в смежных направлениях, например, «германизм» и «пангерманизм», «китаизм» и «панкитаизм», «славизм» и «панславизм».

⁵ Об этом писал древнеримский историк Иордан (ок. V–VI вв.) в трактате «О происхождении и деяниях гетов» (Иордан, 2000).

⁶ Трактат написан Иорданом со слов изгнанного короля герулов (гранниев) Родвильфа, рожденного в V в. (Хейвуд Дж., 2017, с. 48). Следовательно, даны отделились от свеев к этому времени. Примечательно, что даны вытеснили герулов из севера Ютландии (Иордан, 2000, с. 65).

⁷ Младшая Эдда. Л.: Наука, 1970. С. 142.

⁸ Норвегия с 1536 г. входила в состав Дании и вышла из-под ее власти в 1814 г.

⁹ Как пишет Д.В. Белянский, примечательными деталями этого источника являются изложение мелодий без аккомпанемента, а также родство образов с музыкой XIX в., нежели Средневековья (2021, с. 56). Достоин внимания то, что датчане хронологически одними из первых в Европе стали собирать и издавать народные песни.

¹⁰ Стеффенс Хенрик, также Штеффенс – ученый-универсалист, натурфилософ и писатель-романтик. Развивал идеи всеобщей связи явлений, эволюции природы, человеческого рода и истории. Его труды положили начало разработке теории наук (прежде всего теоретической физики), философии и истории.

¹¹ «Круг земной» – свод скандинавских саг, автором которых предположительно является скальд из Исландии Снорри Стурлусон (1178–1241). Саги повествуют о жизни в эпоху викингов и становлении северных государств, содержат сведения

о других странах таких, как Англия, Древняя Русь и Византия.

¹² Хейберг Йохан Людвиг – датский поэт, драматург и критик, руководитель Королевского театра в 1849–1856 гг., создатель датского национального водевиля.

¹³ Цит. по: Hans Christian Andersen and Music // Det Kongelige Bibliotek, 2009. URL: https://web.archive.org/web/20090113082313/http://www.kb.dk/elib/noder/hcamusik/skandinav/index_en.htm (дата обращения: 19.06.2024).

¹⁴ Цит. по: Hans Christian Andersen and Music // Det Kongelige Bibliotek, 2009. URL: https://web.archive.org/web/20090113082313/http://www.kb.dk/elib/noder/hcamusik/skandinav/index_en.htm (дата обращения: 19.06.2024).

¹⁵ Jeg er en Skandinav // Hertha, svensk-dansk nyårsgåfva. Malmö, Köpenhamn: Hos Förläggaren d:r B. Cronholm, Hos Boghandler A.F. Höst, Gothers-Gaden N:0 349, 1840.

¹⁶ Hans Christian Andersen and Music // Det Kongelige Bibliotek, 2009. URL: https://web.archive.org/web/20090113082313/http://www.kb.dk/elib/noder/hcamusik/skandinav/index_en.htm (дата обращения: 19.06.2024).

¹⁷ Skandinavisk Sang. Kjobenhavn: Hos C.C. Lose & Olsen, 1840.

¹⁸ Hans Christian Andersen and Music...

¹⁹ Hans Christian Andersen and Music...

²⁰ В этой связи можно упомянуть известного норвежского лингвиста Софуса Бутге ((1833–1907) Elseus Sophus Bugge), написавшего в 1903 г. доклад «Северное единство», в котором изложена концепция лингвистической общности истоков скандинавских языков, педалирована идея «аполитичного скандинавизма», т.е. не формального, а культурного объединения для улучшения понимания северными народами друг друга (Ванкукер З., 2021, с. 298).

ЛИТЕРАТУРА

Белянский Д.В. Золотой век культуры Дании. Эстетика и поэтика искусства // Журнал общества теории музыки. 2020. № 2. С. 31–41. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44909110_47165048.pdf (дата обращения: 23.04.2021).

Белянский Д.В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.

Ванкукер З. Скандинавия. Полная история. М.: Изд-во АСТ, 2021. 320 с.

Возгрин В.Е. Скандинавизм: первая попытка интеграции европейских народов // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavizm-pervaya-popytka-integratsii-evropeyskih-narodov> (дата обращения: 29.09.2023).

REFERENCES

Abrahamson, Nyerup R., Rahbek K.L. (1814), *Udvalgte Danske Viser fra Mid-delalderen*, Schultz, Kjöbenhavn, 255 p. (in Dan.)

Belyanskii, D.V. (2020), “Golden Age of Danish Culture. Aesthetics and poetics of art”, *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 2, pp. 31–41, Available at: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44909110_47165048.pdf (Accessed 23 April 2021). (in Russ.)

Belyanskii, D.V. (2021), *Zolotoi vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv* [Golden age of Danish culture. Music in the arts], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Clausen, J. (1900), *Skandinavismen, historisk fremstillet*, Det Nordiske forlag, Kobenhavn, 252 p. (in Dan.)

- Григорьева А.А. Панславизм: Идеология и политика (40-е годы XIX – начало XX века). Иркутск: Аспринт, 2013. 198 с.
- Иордан. О происхождении и деяниях гетов (Getica). СПб.: Алетейя, 2000. 512 с.
- Коровин А.В. Датская и исландская малая проза. М.: ТЕИС, 2011. 367 с.
- Куприянова И.П. Литература и искусство // История Дании с древнейших времен до начала XX века. М.: Наука, 1996. С. 363–380.
- Мельникова Е.А. Дохристианская культура // История Дании с древнейших времен до начала XX века. М.: Наука, 1996. С. 342–352.
- Монрад К. Датское искусство от неоклассицизма до романтизма // Датские мастера, 1800–1850: (Каталог выставки, 6 сент. – 6 нояб. 2011 г. / пер. с дат. Е. Красновой; Гос. музей изобр. искусств им. А.С. Пушкина, Москва; Гос. худож. музей, Копенгаген и др.). Оддер: Нараяна-Пресс, 2011. С. 10–25.
- Рогинский В.В. Революция и первая война за Шлезвиг-Гольштейн // История Дании с древнейших времен до начала XX века. М.: Наука, 1996. С. 282–288.
- Хейвуд Дж. Люди Севера. История викингов 793–1241. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 450 с.
- Abrahamson, Nyerup R., Rahbek, K.L. Udvalgte Danske Viserfra Mid-delalderen. Kjöbenhavn: Schultz, 1814. 255 p.
- Clausen J. Skandinavismen, historiskfremstillet. Kobenhavn: Det Nordiskeforlag, 1900. 252 p.
- Hammerich A. Music // Denmark until 1660 / Denmark. Its History and Topography, Language, Literature, Fine-arts, Social Life and Finance. London: W. Heinemann, 1891. P. 169–180.
- Lange J. Danish art // Denmark until 1660 / Denmark. Its History and Topography, Language, Literature, Fine-arts, Social Life and Finance. London: W. Heinemann, 1891. P. 156–169.
- Grigor'eva, A.A. (2013), *Panslavizm: ideologiya i politika (40-e gody XIX – nachalo XX veka)* [Panslavism: ideology and politics (40s of the 19th century – beginning of the 20th century)], Asprint, Irkutsk, 198 p. (in Russ.)
- Hammerich, A. (1891), “Music”, *Denmark until 1660, Denmark. its history and topography, language, literature, fine-arts, social life and finance*, W. Heinemann, London, pp. 169–180. (in Eng.)
- Jordan (2000), *O proiskhozhdenii i deyaniiakh getov (Getica)* [The Origin and Deeds of the Getae (Getica)], Aleteyya, Saint Petersburg, 512 p. (in Russ.)
- Kheyvud, J. (2017), *Lyudi Severa. Istoriya vikingov 793–1241* [Northmen. The Viking Saga 793–1241], Al'pina non-fikshn, Moscow, 450 p. (in Russ.)
- Korovin, A.V. (2011), *Datskaya i islandskaya malaya proza* [Danish and Icelandic short prose], TEIS, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- Kupriyanova, I.P. (1996), “Literature and art”, *Istoriya Danii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century], Nauka, Moscow, pp. 363–380. (in Russ.)
- Lange, J. (1891), “Danish art”, *Denmark until 1660, Denmark. its history and topography, language, literature, fine-arts, social life and finance*, W. Heinemann, London, pp. 156–169. (in Eng.)
- Mel'nikova, E.A. (1996), “Pre-Christian culture”, *Istoriya Danii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century], Nauka, Moscow, pp. 342–352. (in Russ.)
- Monrad, K. (2011), “Danish art from neoclassicism to romanticism”, *Datskiye mastera, 1800–1850* [Danish masters, 1800–1850], Narayana-Press, Odder, pp. 10–25. (in Russ.)
- Roginskii, V.V. (1996), “Revolution and the first war for Schleswig-Holstein”, *Istoriya Danii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century], Nauka, Moscow, pp. 282–288. (in Russ.)
- Vankuker, Z. (2021), *Skandinaviya. Polnaya istoriya* [Scandinavia. Full story], Izdatel'stvo AST, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Vozgrin, V.E. (2015), “Scandinavism as the first attempt of integration of the European nations”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya* [Vestnik of Saint Petersburg University. History], no. 3, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavizm-pervaya-popytka-integratsii-evropeyskih-narodov> (Accessed 29 September 2023). (in Russ.)

Сведения об авторе

Хонякина Елена Александровна, аспирант кафедры истории музыки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова), документовед методического отдела Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: lenokh98@mail.ru

Author Information

Elena A. Khoniakina, postgraduate of Department of Music History (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent O.A. Svetlova), document manager of the Methodological department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lenokh98@mail.ru

Поступила в редакцию 02.07.2024

После доработки 25.07.2024

Принята к публикации 19.08.2024

Received 02.07.2024

Revised 25.07.2024

Accepted for publication 19.08.2024

© Ло Ян, 2024

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-207-215

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ

Ло Ян¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена истории создания Национального центра исполнительских искусств (NCPA 国家大剧院). Он является важным культурным объектом, строительство которого было инициировано правительством Китая. Появление грандиозного архитектурного комплекса отражает ожидание трех поколений китайских национальных лидеров в области культурного строительства и воплощает мечты о реализации масштабных сценических выступлений китайских артистов. С момента разработки и появления первого проекта здания Центра в 1958 г. и до его официального введения в эксплуатацию в 2007 г. прошло почти полвека. В чем состоит причина столь длительной задержки строительства и каковы предпосылки его возникновения? Этапы создания Национального центра исполнительских искусств, который первоначально задумывался как Большой национальный оперный театр, совпали с драматическими страницами истории страны. Процесс его создания требует осмысления не только в контексте исторического периода Нового Китая, но и интерпретации в свете современных реалий XXI в. Повсеместное появление «больших театров» в Китае, с одной стороны, связано с развитием музыкально-театральной деятельности, а с другой – представляет обратную сторону процесса, рождающего ряд градостроительных, экономических и кадровых проблем. В современной научной мысли данные вопросы остаются недостаточно освещенными. В работах, написанных в Китае за период с 1958 по 2007 г., тема создания NCPA упоминается лишь вкратце, без глубокого погружения в его историю. Будучи ведущим актером оперного театра этого учреждения, автор использует справочные и архивные материалы, предоставленные ему Центром художественной информации Национального центра исполнительских искусств. Весь ход исследования опирается на принцип историзма. В результате в статье последовательно представлена история проектирования и этапы строительства. В итоге, выявляются исторические предпосылки создания знаковой для Китая культурной институции.

Ключевые слова: Национальный центр исполнительских искусств, Новый Китай, Большой скачок вперед, Мао Дзэдун, Чжоу Эньлай, Дэн Сяопин, Цзян Цзэмин, Чэнь Пин, Поль Андре

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ло Ян. К истории создания Национального центра исполнительских искусств // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 207–215. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-207-215.

ON THE HISTORY OF THE CREATION OF THE NATIONAL CENTER FOR THE PERFORMING ARTS

Luo Yang¹

¹ Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the study of the history of the creation of the National Center for the Performing Arts (NCPA 国家大剧院). It is an important cultural object, the construction of which was initiated by the Chinese government. The National Center for the Performing Arts reflects the expectations of three generations of

Chinese national leaders in the field of cultural construction, embodies dreams of large-scale stage performances by Chinese artists and demonstrates the wisdom and diligence of the builders of the new Chinese theater. The design and construction of the National Center for the Performing Arts is undoubtedly a significant event in the history of modern Chinese theater. Almost half a century has passed since the development and appearance of the first project of the theater building in 1958 until its official commissioning in 2007. What is the reason for such a long delay in construction, and what are the prerequisites for the birth of the idea of creating a large-scale national project? The stages of the creation of the National Center for Performing Arts, which was originally conceived as the Grand National Opera House, coincided with the dramatic pages of the country's history. The process of its creation requires reflection not only in the context of the historical period of the New China, but also interpretation in the light of modern realities of the XXI century. The widespread appearance of "big theaters" in China, on the one hand, is associated with the development of musical and theatrical activities, and on the other hand, it represents the reverse side of the process, giving rise to a number of urban planning, economic and personnel problems. In modern scientific thought, these issues remain insufficiently covered. In the works written in China from 1958 to 2007, the topic of the creation of the NCPA is mentioned only briefly, without a deep dive into its history. As a leading actor of the opera house of this institution, the author relies on reference and archival materials provided to him by the Center for Artistic Information of the National Center for Performing Arts. The whole course of the research is based on the principle of historicism. As a result, the article consistently presents the history of design and construction stages. As a result, the historical prerequisites for the creation of a landmark cultural institution for China are revealed.

Keywords: Beijing National Center for the Performing Arts, New China, The Great Leap Forward, Mao Zedong, Zhou Enlai, Deng Xiaoping, Jiang Zemin, Chen Ping, Paul Andreu

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

For citation: Luo Yang (2023), "On the history of the creation of the National Center for the Performing Arts", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 3, pp. 207–215. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-3-207-215.

Национальный центр исполнительских искусств (国家大剧院, The National Center for the Performing Arts, далее NCPA, Центр), расположенный в Пекине, – это главная культурная институция Китая, репрезентирующая современный уровень национальной культуры и искусства. История его создания начинается в августе 1958 г., когда председатель Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун (毛泽东 1893–1976) издал приказ о строительстве десяти знаковых культурных учреждений в столице страны Пекине в ознаменование десятой годовщины «Национального дня» (1 октября 1949 г.). Проектные работы, начатые под руководством профессора Института архитектуры Университета Цинхуа Ли Даоцзэна (李道增 1930–2020), были завершены в 1958 г. и одобрены премьер-министром Чжоу Эньлаем (周恩来 1898–1976).

Примечательно, что создание проекта совпало с особой датой: 1958 г. открыл экономическую и политическую кампанию «Большого скачка вперед» (大跃进运

动 1958–1960). Возведение Большого национального оперного театра планировалось завершить к 1959 г., и его появление должно было стать олицетворением позитивных преобразований в общественной жизни Китая. Однако возведение здания было на долгие годы приостановлено и воплотилось только в XXI в. в виде громадного архитектурного комплекса.

Таким образом, с момента разработки первого проекта Большого национального оперного театра (1958) и открытия Национального центра исполнительских искусств (2007) прошло почти полвека. Впервые ставится цель представить хронологию основных этапов строительства в тесной связи с линией развития государства. Этим объясняется актуальность и новизна настоящей работы. В качестве основного метода исследования привлекается структурно-диахронный подход (терминология И.Д. Ковальченко). Восстанавливая хронологию событий и анализируя исторический контекст периода Нового Китая, автор представляет основ-

ную периодизацию строительства, связанную с тремя основными этапами.

Подготовительный период (1958–1978). В истории развития театра период «Движения большого скачка вперед» (1958–1960) был коротким, но плодотворным. Характерной чертой этого времени стало достижение высоких показателей культурного строительства. Было возведено большое количество театров и иных заведений культуры. Наиболее показательным примером является строительство знаковых зданий в Пекине в течение одного года, как ответ на распоряжение Мао Цзэдуна воплотить проект «Десять лучших зданий к десятой годовщине Национального дня» (国庆十周年十大建筑)¹. Общая площадь этих 10 крупных общественных зданий составила 640 000 квадратных метров.

В строительстве юбилейного 10-го объекта принимали участие десятки тысяч рабочих. Кроме того, около 300 тысяч правительственных чиновников Пекина, офицеров и солдат, а также школьных учителей, учащихся и простых граждан трудились волонтерами на строительной площадке. 18 провинций, муниципалитетов и автономных регионов страны направили тысячи рабочих для участия в строительстве, в то время как 23 провинции и муниципалитета обеспечили транспортировку материалов.

Проект, начатый в ноябре 1958 г., был практически завершен менее чем за год. Эти здания не только технически сложны, но и отличаются высоким уровнем отделки, являются чудом городской архитектуры и олицетворяют мудрость руководителей и сильный творческий дух жителей страны и столицы. Площадь Тяньаньмэнь и Дом народных собраний – это архитектурная доминанта и идейная содержательная грандиозного проекта Китая.

Важно добавить, что со времени основания Китайской Народной Республики

(1949) правительство страны установило дипломатические отношения с Советским Союзом. В 1950 г. был подписан советско-китайский «Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи». В этот период архитектурный стиль, театральные модели зданий и их наименования избирались под советским влиянием. Так, были построены Большой народный зал Чунцина (1954), театр Тяньцзя – первый театр, созданный в Пекине после основания КНР (1953), Столичный театр (1955), Харбинский дворец культуры трудящихся (1956).

Открытие Большого национального оперного театра должно было быть приурочено к празднованию десятилетия Национального дня в 1959 г. Указом Главы Государственного совета КНР Чжоу Эньлая было официально подтверждено место расположения театра с западной стороны Большого народного зала (ныне улица Западный Чанъань, № 2, район Сичэн, г. Пекин). В период дружественных отношений Китая с СССР его название было выбрано по аналогии с Большим театром в г. Москва (сейчас учреждение также называется Национальный центр исполнительских искусств по аналогии с Линкольн-центром исполнительских искусств (1959)).

Реализация проекта была очень сложной по нескольким причинам. Во-первых, власти города были не в состоянии разместить всех жителей, чьи дома попадали под снос². Во-вторых, страна столкнулась с тяжелыми экономическими трудностями вследствие трехлетнего стихийного бедствия³. Но наиболее важной причиной, препятствующей строительству театра, является «Культурная революция» 文化大革命⁴. Культурным начинаниям был нанесен серьезный ущерб, и развитие национального культурного строительства пошло на спад. В это время действовал государственный нормативный документ, который ограничивал строи-

тельство объектов. Постановление Государственного совета Китая о строгом запрете на строительство зданий и залов» вступило в силу 7 мая 1964 г.⁵ Важно отметить, что строительство оперного театра вплоть до 1975 г. патронировал Чжоу Эньлай, однако из-за тяжелой болезни, за год до смерти он поручил эту задачу секретарю Пекинского горкома партии Вань Ли (万里 1916–2015).

Характеризуя подготовительный этап (1958–1976 гг.), необходимо отметить его неоднородность. Исторический период «Большого скачка вперед» был ознаменован кульминацией культурного строительства в стране. Не последнюю роль в этом сыграло предварительное изучение театрального опыта Советского Союза и стран Восточной Европы (главным образом, ГДР). Так, первоначальный план Национального большого оперного театра, разработанный командой проектировщиков во главе с Ли Даоцзэном в 1958 г., был спроектирован с учетом анализа оформления сценического пространства Народного театра в Дессау. Впервые был предложен вариант сцены со структурой в форме «пин» 品 (Лу Сяндун, 2005, с. 12). К сожалению, данный проект был свернут из-за Культурной революции⁶.

Таким образом, с 1960-х гг. и до окончания драматического исторического периода в 1976 г., приведшего к застою интенсивно начатого процесса, дорога к строительству учреждения на долгое время была затруднена.

Восстановительный период (1978–1997). В 1978 г. лидер Китая во втором поколении Дэн Сяопин (邓小平 1904–1997) выступил с призывом к «Реформам и открытости» (改革开放). Он посвятил свою деятельность модернизации Китая, в том числе и в сфере культурной индустрии. Так, были увеличены инвестиции в строительство объектов культуры. Возведение Национального

большого театра было включено в повестку дня.

В начале 1980-х гг. Китай вступил в беспрецедентную стадию развития. Скорость и количество работ по проектированию и строительству ошеломили мир. Во время строительства здания международной торговли в Шэньчжэне, самого высокого на тот момент сооружения в специальном административном районе города, китайские строители продемонстрировали «скорость Шэньчжэня» (深圳速度) – «один этаж за три дня». В 1985 г. было завершено его строительство. С тех пор выражение «скорость Шэньчжэня» стало синонимом этого исторического периода⁷.

1986–1988: Министерство культуры Китая подготовило отчет для Государственной комиссии по планированию о строительстве двух объектов – Национального художественного музея и Национального большого театра. Министерство культуры просило учреждения культуры иностранных посольств собирать информацию о национальном театре страны, в которой они находятся. Поэтому с 1986 г. Государственная плановая комиссия и бюро искусств Министерства культуры начали предварительную подготовку к возведению Национального большого театра.

После 1988 г. подготовительная работа была передана в ведение Департамента бухгалтерского учета и финансов. В этот период Министерство культуры организовало две поездки: одна группа экспертов должна была посетить европейские, а другая – американские и канадские театры. Согласно результатам расследования, у членов художественного бюро Министерства культуры постепенно складывается представление о масштабе и модели Национального большого театра. В конце 1989 г. Министерство культуры приняло решение о создании подготовительного

отдела. 4 января 1990 г. Государственная плановая комиссия согласилась провести технико-экономическое обоснование и технико-экономическую демонстрацию театра, что было зафиксировано в «Ответном письме о предлагаемом предварительном строительстве Национального большого театра» (Цзян Вэй, 1999, с. 8).

После того как Дэн Сяопин в 1992 г. осмотрел юг страны, им была поставлена цель реформирования социалистической системы рыночной экономики. Как следствие этого, изменения в культурной сфере также интенсифицировались. В октябре 1996 г. он сказал: «Реформирование культурной системы является фундаментальной основой для развития и процветания культурных учреждений»⁸.

Итак, резюмируя, отметим, что после «Реформ и открытости» был успешно возобновлен путь культурного развития Китая. С 1978 г. театральное развитие Китая постепенно восстанавливалось. Во время Культурной революции практика запрета строительства залов и зданий, нарушающих градостроительный облик городов, постепенно утратила свое значение. Долгое время подвергавшаяся жесткой цензуре литературная и художественная деятельность была возрождена. Стремление людей к культурной жизни способствовало возрождению театральных представлений, притоку большого количества зрителей, что объективно повысило спрос на посещение театров.

К 1980 гг. экономическое развитие Китая постепенно улучшалось. Хотя страна все еще не была экономически процветающей, создавались приемлемые условия для начала второго этапа строительства театра, идея которого первоначально возникла в 1950-х гг. Вновь начался «Большой скачок вперед» в театральном строительстве. Китайские руководители и архитекторы нацелились на сверхбольшой художественный комплекс по типу

Линкольн-центра исполнительских искусств (Lincoln Center for the Performing Arts) в Соединенных Штатах Америки. Первым крупным театром стал Шэньчжэньский большой театр (深圳大剧院), построенный в 1989 г. Он стал своеобразным символом периода «Реформ и открытости».

Период строительства (1997–2007). В сентябре 1997 г. центральное руководство Китая третьего поколения во главе с генеральным секретарем Цзян Цзэмином (江泽民 1926–2022) приняло важное решение о строительстве театра. При муниципальном правительстве Пекина и при содействии Государственной плановой комиссии, Министерства финансов, Министерства строительства, Министерства культуры и других ведомств была создана ведущая инженерная группа и сформирована экспертная комиссия. В январе 1998 г. был образован Комитет владельцев проектов Национального центра исполнительских искусств, в который вошли правительственные чиновники. В апреле Госсовет одобрил строительство Национального центра исполнительских искусств⁹.

В июле 1999 г. после трех конкурсных туров из 69 представленных проектных планов, окончательно был утвержден проект архитектора Поль Андре¹⁰ (Чэнь Пин, 2016, с. 46). 13 декабря 2001 г. состоялась церемония закладки фундамента. Так был дан старт официальному строительству Национального центра исполнительских искусств¹¹.

В 2002 г. Лю Ци (刘淇 род. 1942) – действующий секретарь Пекинского муниципального комитета партии и мэр Пекина, возглавил руководящую группу по строительству проекта. Скорости возведения здания потрясают. Так, с сентября по октябрь 2003 г. установка дугообразной стальной балочной конструкции каркаса Центра заняла около 70 рабочих дней. В мае 2004 г. была установлена стеклянная

навесная стена, состоящая из более чем 1200 пластин ультрабелого прозрачного стекла. В сентябре были поставлены декоративные панели из титанового сплава. 28 апреля 2006 г. строительство было завершено.

6 марта 2007 г. Пекинский муниципальный партийный комитет провел заседание по созданию руководящей команды Национального центра исполнительских искусств и объявил президентом Центра Чэнь Пина (陈平)¹². Чэнь Пин и его группа взяли на себя историческую ответственность за создание творческих кадров и репертуарной политики NSCA. Вечером 22 декабря 2007 г. в концертном зале Центра состоялся праздничный концерт, приуроченный к его открытию. Это праздничное событие обозначило его официальную работу. Таким образом, с момента первой идеи о строительстве, предложенной в 1958 г., и до его завершения и открытия грандиозного комплекса NSCA в 2007 г. прошло 49 лет.

Концерт-открытие ознаменовал первый международный исполнительский се-

зон, который продолжался до 21 февраля 2008 г. (рисунок). В нем участвовали известные китайские дирижеры Чэнь Цзохуан и Тан Лихуа, коллектив Национального симфонического оркестра Китая и Пекинский симфонический оркестр, пианист Ли Юнди, скрипачи Лу Сыцин, Хуан Мэнгла, Хуан Бинь, Нин Фэн. На открытии можно было услышать «сокровище концертного зала» – самый большой орган в стране. В ходе празднования были представлены оперы «Сестра Цзян» Ян Мина, Цзян Чуньюня и Цзинша, «Город Сялу» Чжу Шаою, лучшие образцы пекинской оперы «Танская наложница», «Циветта для принца», «Цао Цао и Ян Сю», «Река Лушуй и гора Ишань», «Судья», «Красногривый конь», «Дракон и феникс – доброе знамение», «Четвертый сын навещает свою мать», «Феникс возвращается домой», драматические спектакли «Начало осени» Чэнь Юна и «Гроза» автора Цао Юй. Произведения исполнялись одно за другим в концертном зале, в оперном, драматическом и в малом театрах Центра.



Церемония открытия Национального центра исполнительских искусств¹³

The opening ceremony of the National Center for the Performing Arts

Обратим внимание на тот факт, что 2007 г. был объявлен Годом Китая в России, поэтому в торжественном открытии принимала участие труппа Мариинского театра во главе с художественным руководителем и дирижером В.А. Гергиевым. Российский театр стал первым зарубежным художественным коллективом, который выступил в Национальном центре исполнительских искусств. Впервые китайскому зрителю были показаны опера А.П. Бородина «Князь Игорь», балеты П.И. Чайковского «Лебединое озеро», А. Адана «Корсар» и Дж. Баланчина «Драгоценности».

В настоящее время грандиозный архитектурный комплекс расположен на Тайху Вест-роуд, район Тунчжоу, г. Пекин. Он имеет две оси: с востока на запад протяженностью 212,2 метра, с севера на юг – 143,6 метра. Его самая низкая точка находится на 32,5 метра ниже уровня моря. Общая площадь достигает 217 500 квадратных метров. Внешний корпус изготовлен из более чем 18 000 титановых пластин и занимает площадь около 30 000 квадратных метров. Сердцевину Центра составляют четыре сооружения – это оперный театр (2081 место), концертный зал (1859), драматический (957) и малый (469 мест) театры. Также имеются 5 репетиционных и 23 тренировочных зала, 90 гримерных, студии звукозаписи и видеомонтажа, база реквизита.

Постоянный художественный коллектив включает оркестр, хор, оперную и драматическую труппу и молодежный танцевальный ансамбль Arts BDA. Согласно статистике, опубликованной на официальном сайте учреждения, за период своего существования Центр самостоятельно создал и поставил 71 оперу, в том числе 20 современных китайских опер, 21 пьесу, 5 пекинских опер, 4 танцевальные драмы.

Подводя итог, необходимо отметить, что XXI в. – это период бурного развития

Китая. В стране один за другим возводятся масштабные здания театров. Например, только за период с 1998 по 2015 г. количество новых и реконструированных театров и театральных залов составило 364, из которых более 100 театров были новыми зданиями с количеством зрительных мест более чем 1200 (Charlie Qiuli Xue, 2020, p. 700). Председатель Цзян Цзэминь однажды сказал: «На основе отстаивания национальной независимости мы должны активно перенимать культурные достижения различных стран по всему миру. Неуклонная реализация национальной политики открытости внешнему миру и проведение обширных экономических, торговых, научно-технических, образовательных и культурных обменов со странами по всему миру имеют огромное значение для нашего стремления к социалистической модернизации. В то же время работникам литературы и искусства также полезно расширять свой кругозор, свои знания, а также перенимать достижения цивилизации в различных странах по всему миру»¹⁴.

Изучая многолетнюю историю создания Национального центра исполнительских искусств, можно сделать вывод, что его становление было неотделимо от направления развития страны, указанного тремя поколениями лидеров Нового Китая. В период этапа «Большого скачка вперед», инициированного Мао Цзэдуном и Чжоу Эньлаем, родился первоначальный замысел Национального большого театра. Благодаря периоду «Реформ и открытости», который провозгласил Дэн Сяопин, была восстановлена экономика и возобновлены крупные строительные проекты. Под чутким руководством Цзян Цзэминя Национальный большой театр, возведение которого на долгое время было отложено, стал всемирно известным культурным учреждением – Национальным центром исполнительских искусств.

По мнению Лу Сяндун, завершение его строительства в 2007 г. ознаменовало наступление эпохи «Большого театра» Китая (2011, с. 5). Благодаря своему статусу, он стал образцовой моделью театра. Это привело к тому, что почти во всех провинциях и городах страны появились свои

собственные большие театры с подобной планировкой здания, его конфигурацией и масштабами (Ло Ян, 2023). Помимо этого, Национальный центр исполнительских искусств привлек к Китаю международное внимание, что открыло большие возможности для его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К 1959 г. была построена «Десятка лучших зданий к десятой годовщине Национального дня»: Большой народный зал (人民大会堂), Национальный музей Китая (中国国家博物馆), Китайский военный музей (中国军事博物馆), Дворец национальной культуры (民族文化宫), Национальный отель (民族饭店), Государственный гостевой дом Дяояйдао (钓鱼台国宾馆), здание зарубежного Китая (华侨大厦), Пекинский железнодорожный вокзал (北京火车站), Национальный выставочный зал сельского хозяйства (全国农业展览馆) и стадион Пекинских рабочих (北京工人体育场). Инициатива строительства Национальной библиотеки и Большого национального театра принадлежала премьер-министру Чжоу Эньлаю. Их строительство было отложено по экономическим и многим другим причинам.

² 揭秘国家大剧院幕后49年经历的政治环境变革. // 中央新闻网. (Об изменениях в политической обстановке, произошедших за кулисами Национального театра за последние 49 лет // Центральная новостная сеть. URL: <http://news.cctv.com/society/20080216/101386.shtml> (дата обращения: 14.06.2023).

³ «Тригодастихийных бедствий» 三年自然灾害 – это период с 1959 по 1961 г., когда сельскохозяйственные угодья Китая пострадали из-за негативных последствий политики «Большого скачка» и крупномасштабных стихийных бедствий, что в итоге, вызвало общенациональный кризис нехватки продовольствия и голод.

⁴ «Пролетарская культурная революция» 无产阶级文化大革命, май 1966 – октябрь 1976 гг. – это политическое движение, начатое китайским лидером Мао Цзедун. Главная цель состояла в том, чтобы предотвратить реставрацию капитализма, сохранить Коммунистическую партию Китая и пойти по собственному социалистическому пути развития. Однако эта деятельность была использована контрреволюционными группировками и, в конечном итоге, вылилась в гражданскую войну, которая повлекла за собой серьезные бедствия и гибель людей – представителей всех этнических групп. Подробнее об этом см.: («中国共产党简史», Пекин: Народное издательство, Издательство

истории Коммунистической партии Китая, 2021. С. 206–207).

⁵ Законы и нормативные акты Государственного совета Китая. URL: <https://baike.baidu.com/item/国务院关于严格禁止楼馆堂所建设的规定/22270516?fr=aladdin> (дата обращения: 14.06.2023).

⁶ Подробнее об этом см.: (Ло Ян, 2023).

⁷ 马璐璐.向上吧·中国. // 新华网. (Ма Лулу: Давай поднимемся наверх, Китай) // 新华网. URL: <http://www.xinhuanet.com/datanews/20211015/C9990584F180000144561ED1AC74000/c.html> (дата обращения: 14.06.2023).

⁸ 十四大以来重要文献选编下 / –人民出版社1999年版.共 (Избранные работы по важным документам со времен 14-го Национального конгресса. Народное издательство, 1999. С. 2061).

⁹ Письмо Главного управления Государственного совета Китая от 27 апреля 1998 г., документ № 27.

¹⁰ Поль Андре (Paul Andreu 1938–2018) – французский архитектор и дизайнер, родился в г. Бордо, Франция. В возрасте 30 лет он получил диплом национального архитектора и с тех пор работает в компании Парижского аэропорта. Обладатель международных архитектурных наград. Работы Андре представлены по всему миру: Морской музей Осаки в Японии, Новый стадион в Гуанчжоу (Китай), аэропорт Шарля де Голля в Париже, Шанхайский аэропорт Пудун и Национальный театр Китая. Является автором книги «Национальный большой театр», в которой ярко описал путь своего участия в проектировании и строительстве Национального большого театра (Поль Э., 2008).

¹¹ Документ Национальной комиссии по планированию развития Китая от 6 декабря 2001, № 2608.

¹² Чэнь Пин родился в январе 1954 г. С февраля 2017 по май 2018 г. занимал должность секретаря партийного комитета и президента Национального центра исполнительских искусств. В настоящее время он является членом Национального комитета Народного политического консультативного совета Китая, а также председателем 9-го совета Пекинской федерации литературных и художественных кругов и председателем «Китайского национального центра исполнительских искусств» Китайской академии искусств.

¹³ 国家大剧院举行开幕音乐会(图). URL: <http://news.sohu.com/20071223/n254244731.shtml>

¹⁴ Избранные произведения важной литературы со времен 14-го Национального конгресса. С. 2152.

ЛИТЕРАТУРА

Ло Ян. Начало «Эры Большого театра». К вопросу архитектурной модели китайских театров // Искусство глазами молодых. Красноярск, 2023. С. 350–356.

Charlie Qiuli Xue, Cong Sun and Lujia Zhang. Grand theatres in China: a Mosaic analysis of database // Journal of Asian architecture and building engineering, 2020. Vol. 19, no. 6. Pp. 700–713.

卢向东. 德国品字型舞台剧场传入我国的历史概述-艺术科技杂志·2005年第三期, 12~16页. (Лу Сяндун. Обзор истории появления немецкого театра на пиньиньской сцене в нашей стране // Журнал искусства и технологий. 2005. № 3. С. 12–16).

卢向东. 中国剧场的大剧院时代 / 卢向东-建筑论坛·2011年第一期·共5页. (Лу Сяндун. Эра Большого театра китайского театра // Архитектурный форум. 2011. Вып. 1. 5 с.)

保罗·安德鲁「法国」. 国家大剧院 / -大连理工大学出版社·2008年. 共217页. (Поль Эндрё. Франция. Национальный театр. Издательство Даляньского технологического университета, 2008. 217 с.)

姜维. 国家大剧院设计方案探讨-清华大学建筑学院·北京·1999年, 共86页. (Цзян Вэй. Обсуждение плана проектирования Национального большого театра // Школа архитектуры Университета Цинхуа. Пекин, 1999. 86 с.)

陈平. 国家大剧院模式构建 / 陈平-北京: 人民音乐出版社. 2016年1月. 共515页. (Чэнь Пин. Построение модели национального большого театра. Пекин: Издательство People's Music, 2016. 515 с.)

REFERENCES

Charlie Qiuli Xue, Cong Sun, Lujia Zhang (2020), "Grand theatres in China: a Mosaic analysis of database", *Journal of Asian architecture and building engineering*, Vol. 19, no. 6, pp. 700–713. (in Eng.)

Chen Ping (2016), *guó jiā dà jù yuàn mó shì gòu jiàn* [Building a model of the National Bolshoi Theatre], People's Music Publishing House, Pekin, 515 p. (in Chin.)

Jiang Wei (1999), *guó jiā dà jù yuàn shè jì fāng àn tàn tǎo* [Discussion of the design plan of the National Bolshoi Theatre], *qīng huá dà xué jiàn zhù xué yuàn* [Tsinghua University School of Architecture], Pekin, 86 p. (in Chin.)

Lu Xiangdong (2005), *dé guó pǐn zì xíng wǔ tái jù cháng chuán rù wǒ guó de lì shǐ gài shù* [An overview of the history of the appearance of the German theater on the Penza stage in our country], *yì shù kē jì zǎ zhì* [Journal of Art and Technology], no. 3, pp. 12–16. (in Chin.)

Lu Xiangdong (2011), *zhōng guó jù cháng de dà jù yuàn shí dài* [The Era of the Bolshoi Chinese Theater], *lú xiàng dòng – jiàn zhù lùn tán* [Architectural Forum], Issue 1, 5 p. (in Chin.)

Luo Yang (2023), "The beginning of the «Era of the Bolshoi Theater». On the issue of the architectural model of Chinese theaters", *Iskusstvo glazami molodykh* [Art through the eyes of the young], Krasnoyarsk, pp. 350–356. (in Russ.)

Paul, Andre (2008), *guó jiā dà jù yuàn* [France. The National Theatre], Dalian University of Technology Publishing House, 217 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ло Ян, аспирант I курса кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент С.В. Бакуто) (Красноярск)

E-mail: 334777@qq.com

Author Information

Luo, Yang, 1st year postgraduate of the Department of Music History of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent S.V. Bakuto) (Krasnoyarsk)

E-mail: 334777@qq.com

Поступила в редакцию 08.06.2024

После доработки 26.07.2024

Принята к публикации 19.08.2024

Received 08.06.2024

Revised 26.07.2024

Accepted for publication 19.08.2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2024, Т. 12, № 3

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 15.09.2024. Дата выхода в свет 30.09.2024

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 18,9. Уч.-изд. л. 15,3

Тираж 300 экз. Заказ № 163. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20