
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 13, № 1. 2025

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2025

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 13, no. 1. 2025

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2025

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 Юзеевна, 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 Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stępnia 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 Ol'ga 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

Бубеева С.Б.

Либретто зингшпилей Карла Диттерсдорфа и итальянская комическая опера 9

Хонякина Е.А.

Опера «Хольгер Датчанин» Ф. Кунцена и «Holger Fehde»: pro et contra 19

Дун Яньзюнь

Вокально-хоровое письмо в Мессе Es-dur Франца Шуберта 32

Медведева Н.В., Чэнь Лиинь

Топосы ночи, воды и сада в романсах С.М. Ляпунова 43

Вань Куньхао

Уровни взаимодействия джазового и классического
в «Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор» Дж. Гершвина 52

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Лю Чан, Скафтымова Л.А.

Н. Дорлиак – С. Рихтер: особенности трактовки русской
вокальной музыки 60

Ванчугов А.В., Дуань Цзюньхао

Паола Морис и ее «Картины Прованса»: исполнительские заметки
саксофониста 71

Серков К.С.

Отечественная духовая школа: истоки, настоящее, перспективы 86

Ян И

К вопросу об эффективности методологического инструментария
при изучении камерной музыки для европейской флейты китайских
композиторов 97

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Кондратьева Н.М.

Специфика минимальных высотных инвариантов в музыкальном
фольклоре коренных народов Сибири 105

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Багинская Н.В., Мальцева А.А.

Образовательные аспекты органного искусства Новосибирска
в 2014–2024 гг. 116

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>У Цзе</i>	
Тема Су У в творчестве китайского композитора Хуан Хуэй	126
<i>Чжан Чэн</i>	
Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзюцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая: к проблеме отражения монгольской музыкальной традиции	135
<i>Чжэн Динцянь</i>	
Китайский военный оркестр	145
<i>Усачева О.В.</i>	
Разговор об идейных течениях в современной музыке: Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь (часть I) (перевод)	152

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

<i>Звягина А.С.</i>	
«Контракт рисовальщика» – «Книги Просперо»: эволюция совместного творческого метода П. Гринуэя – М. Наймана	166

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Антипова Ю.В.</i>	
Кавказский турбо-фолк как тренд отечественной этно-поп-музыки	176

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Bubeeva S.B.</i>	
The libretto of Carl Dittersdorf's Singspiel and the Italian Opera Buffa	9
<i>Khoniakina E.A.</i>	
“Holger the Dane” by F. Kuntzen and “Holger Fehde”: pro et contra	19
<i>Dong Yanjun</i>	
Vocal and choral writing in Franz Schubert's Mass Es-dur	32
<i>Medvedeva N.V., Chen Liyin</i>	
Toposes of night, water and garden in romances of S.M. Lyapunov	43
<i>Wang Kunhao</i>	
Levels of interplay between jazz and classical in George Gershwin's	
Concerto <i>in F</i>	52

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Liu Chang, Skaftymova L.A.</i>	
N. Dorliak – S. Richter: interpretations features of Russian vocal music	60
<i>Vanchugov A.V., Duan Junhao</i>	
Paola Maurice and her “Paintings of Provence”: an experience of performance	
analysis	71
<i>Serkov K.S.</i>	
Russian school of playing wind instruments: origins, present, prospects	86
<i>Yang Yi</i>	
On the effectiveness of methodological tools in the study of chamber music	
for the European flute by Chinese composers	97

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Kondrat'eva N.M.</i>	
Specificity of minimal pitch invariants in musical folklore of indigenous	
peoples of Siberia	105

MUSIC CULTURE OF SIBERIA

<i>Baginskaya N.V., Maltseva A.A.</i>	
Educational aspects of organ art of Novosibirsk in 2014–2024	116

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Wu Jie</i>	
The theme of Su Wu in the works of Chinese composer Huang Hui	126
<i>Zhang Cheng</i>	
Concert for pipa and symphony orchestra "Steppe Sisters" by Wu Zuqiang, Wang Yanqiao and Liu Dehai: towards the problem of reflecting national	135
<i>Zheng Dingqian</i>	
Chinese military band	145
<i>Usacheva, O.V.</i>	
A conversation of the trends of modern musical thought (Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun). Part I	152

HISTORY AND THEORY OF ART AND CULTURE

<i>Zvyagina A.S.</i>	
"The Draftsman's Contract" – "Prospero's Books": the evolution of the joint creative method of P. Greenaway – M. Nayman	166

MASS MUSIC CULTURE

<i>Antipova Yu.V.</i>	
Caucasian turbo-folk as a trend in domestic ethno-pop music	176

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 9–18
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 9–18
ISSN 2308-1031

© Бубеева, С.Б., 2025

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-9-18

ЛИБРЕТТО ЗИНГШПИЛЕЙ КАРЛА ДИТТЕРСА ФОН ДИТТЕРСДОРФА И ИТАЛЬЯНСКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

С.Б. Бубеева¹

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

Аннотация. Венские зингшпили занимают центральное место в наследии композитора К.Д. фон Диттерсдорфа и во многом имеют поворотное значение в его творческом пути. Их создание пришлось на период проведения театральной реформы Иосифа II, направленной на поддержку композиторов в сочинении немецкой комической оперы в качестве альтернативы итальянской. Однако, несмотря на попытки создания благоприятных условий для рождения национальной оперы, этот процесс во многом тормозился отсутствием модели, которая могла бы служить ориентиром нового жанра. В отличие от своих современников, Диттерсдорф избрал в качестве основы итальянскую оперу-буффа, традиции которой прослеживаются в первую очередь в особенностях сюжетной канвы и составе действующих лиц. Такое решение кажется весьма естественным, поскольку Диттерсдорф до появления первого зингшпиля работал с итальянской оперой. Изучив либретто всех четырех немецких опер этого периода («Доктор и аптекарь», «Обман через суеверие», «Любовь в сумасшедшем доме», «Скряга Иеронимус»), легко обнаружить, что зингшпили словно «скроены» по единому шаблону – персонажи напоминают героев комедии дель арте, а некоторые ситуации – конкретные буффонные трюки. Возможно, поэтому сочинения пришлись по вкусу публике, так как сочетали лучшие черты буффа. Однако в этом случае встает закономерный вопрос, следует ли относить оперы Диттерсдорфа к жанру зингшпиля? Действительно, при сравнении немецких либретто с итальянскими образцами обнаруживается немало сходств, однако абсолютно идентичных повторений мы не выявили. Кроме того, композитору удается находить оригинальные решения, используя стандартные, типизированные приемы в новом оформлении.

Ключевые слова: либретто, К. фон Диттерсдорф, зингшпиль, опера-буффа, комедия дель арте

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бубеева С.Б. Либретто зингшпилей Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и итальянская комическая опера // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-9-18.

THE LIBRETTO OF CARL DITTERSDORF'S SINGSPIEL AND THE ITALIAN OPERA BUFFA

S.B. Bubeeva¹

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

Abstract. The Viennese Singspiel occupy a central place in the composer's legacy and in many ways had a turning point in his creative path. They were created during the period of Joseph II's theatre reform, aimed at supporting

composers in writing German comic opera as an alternative to Italian. However, despite attempts to create favorable conditions for the birth of the national opera, this process was largely hampered by the lack of a model that served as a guideline for the creation of a new genre. Unlike his contemporaries, Dittersdorf chose the Italian opera buffa as the basis, the traditions of which can be traced primarily in the features of the plot outline and the composition of the actors of his operas. This decision is very natural, since Dittersdorf worked with Italian opera before the appearance of the first singspiel. Paying attention to the librettos of all four German operas of this period ("Doktor und Apotheker", "Der Betrug durch Aberglauben", "Geizhals Hieronymus", "Die Liebe im Narrenhause"), it is easy to find that the singspiel seems to be tailored according to a single template, where the masks of commedia dell'arte are recognized and numerous buffoonery tricks. Perhaps this is why the works were to the public's taste, as they combined the best features of the buffa. However, in this case, a logical question arises: should Dittersdorf's operas be classified as Singspiels? Indeed, when comparing German librettos with Italian examples, many similarities are revealed, but we do not find absolutely identical repetitions. In addition, the composer manages to find original solutions, using standard, typical techniques in a new design.

Keywords: libretto, K. von Dittersdorf, Singspiel, opera buffa, commedia dell'arte

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

For citation: Bubeeva, S.B. (2025), "The libretto of Carl Dittersdorf's Singspiel and the Italian Opera Buffa", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-9-18

Венские зингшпили Карла Диттерса фон Диттерсдорфа имели важное значение как для жанровой панорамы творчества композитора, так и для развития немецкой комической оперы в целом¹. Как отмечает Дж. Уоррак, Диттерсдорф в «Докторе и аптекаре» находит «блестяще успешную формулу», которую затем многообразно применяет в других своих произведениях (Warrack J., 2001, p. 142).

На эту модель в большей или меньшей степени ориентировались и другие композиторы, современники Диттерсдорфа, в частности Вольфганг Амадей Моцарт в «Похищении из серала». Однако именно Диттерсдорф сделал итальянскую оперу-буффа основой своих зингшпилей, что позволило ему заняться своего рода тиражированием этой популярной и узнаваемой модели на почве немецкоязычного музыкального театра (Бубеева С., 2020, с. 309–310). После первого успешного зингшпиля «Доктор и аптекарь», поставленного в 1786 г., он написал еще несколько сочинений для венской сцены, среди которых была итальянская опера «Исправившийся Демокрит». Примечательно, что премьера этого произведения провалилась, однако немецкоязычный вариант получил повсеместный успех (Bauman T., 19926).

Черты оперы-буффа прослеживаются в особенностях сюжетной канвы и составе действующих лиц. Возможно, поэтому все сочинения композитора венского периода снискали любовь публики. Внимательно рассмотрев либретто опер Диттерсдорфа, можно обнаружить знакомые маски комедии дель арте и разнообразные буффонные трюки. В связи с этим поставлена цель – определить степень влияния итальянской оперы на зингшпили Диттерсдорфа. Каким образом Диттерсдорф синтезирует традиции итальянского и немецкого театров, мы рассмотрим на примере четырех произведений: «Доктор и аптекарь», «Обман через суеверие», «Любовь в сумасшедшем доме», «Скряга Иеронимус», созданных для венской сцены.

Насколько известно, внимание исследователей ограничено лишь одной оперой, «Доктором и аптекарем», остальные сочинения обходятся стороной. Таков раздел монографии «Опера XVIII века» 2009 г. в серии «The Cambridge Companion». Автор раздела, Э. Жубер, определяет некоторые особенности «Доктора и аптекаря», обусловившие необычайный успех (Joubert E., 2009, pp. 184–201). Можно также упомянуть статью в «The New Grove Dictionary of Opera», где изложен сюжет оперы и ее значение в творчестве ком-

позитора (Bauman T., 1992в). В этой же энциклопедии в более сжатом виде дается также краткая информация об операх «Счастливый обман», «Исправившийся Демокрит», «Призрак с барабаном», «Любовь в сумасшедшем доме», «Красная Шапочка», «Скряга Иеронимус» (Bauman T., 1992а; б; г–ж).

Развернутых работ, посвященных оперным сочинениям, совсем немного. Это зарубежные исследования, большей частью прошлого столетия: диссертации К. Холла (Holl C., 1913) и Л. Ридингера (1914), а также диссертации конца 1980-х – начала 1990-х гг.: «Диттерсдорф и финал в немецкой комической опере конца XVIII века» (Horsley P., 1988) и «Венские зингшпили Карла Диттерса фон Диттерсдорфа» (Tsai S., 1990). Из данных работ автору удалось ознакомиться лишь с диссертацией Л. Ридингера. Исследование посвящено подробному анализу форм – увертюры, арий, ансамблей, финалов. Как обозначил сам Ридингер, цель работы заключается в наблюдении за изменениями форм с течением времени (от первого зингшпиля и до поздних сочинений) и определении стилистических особенностей композитора (Riedinger L., 1914, S. 213).

Стоит отметить, что многие исследования объединяет одна мысль – признание новаторства композитора и его умения синтезировать элементы разных традиций: Э. Жубер объясняет успех «Доктора и аптекаря» наличием «знакомых музыкальных идей, которые были интерпретированы по-новому» (Joubert E., 2009, p. 191); Т. Хартман пишет, что успех пришелся на тот момент, когда зингшпиль «достиг музыкального и драматургического качества итальянской оперы-буффа» (Hartman T., 2004, S. 174). Мы разделяем это наблюдение, но считаем, что внедрение достижений итальянских соотечественников происходит не только на

уровне музыкальных средств и структур, но зиждется также в особенностях фабулы, сюжетных перипетий и даже портретных характеристик.

Оперы Диттерсдорфа, при всей индивидуальности, выполнены словно по единому шаблону. Прежде всего, сходство наблюдается в составе действующих лиц – здесь всегда имеется пара влюбленных, чье счастье подвергается испытаниям со стороны родителей или опекунов, заинтересованных в материальной выгоде (Loughridge D., 2019, p. 175). Влюбленные персонажи ведут свое происхождение от оперы *seria*, потому их обозначают как *partie serie*. Их портреты преисполнены благородства, чистоты и самоотверженности. На помощь главным героям приходит пара слуг, которые к концу оперы также вступают в брачный союз. Собственно они составляют комическую сторону сюжета, будучи инициаторами буффонных коллизий в борьбе с жадными родителями / опекунами. Таковы служанка Клерхен и Орфей в опере «Любовь в сумасшедшем доме» или Фридерика и Вильгельм в «Обмане через суеверие». Но иногда композитор отступает от этой традиции и приравливает персонажей в социальной иерархии. Так, Розалия в «Докторе и аптекаре» является кузиной главной героини, а ее возлюбленный служит ассистентом доктора. Сходные отношения складываются в опере «Скряга Иеронимус».

Фабула опер неизменно строится на любовном треугольнике – родители главной героини находят более выгодную партию для дочери. Материальное благосостояние является единственным критерием в выборе кандидата на роль жениха. Зачастую его портрет вбирает максимально отталкивающие черты: это далеко немолодой возраст избранника, недостаток или неспособность во внешней наружности и отрицательные черты характера такие, как жадность, трусость или глупость. На-

пример, в «Докторе и аптекаре» родители готовы отдать дочь за Штурмвальда – старого отставного капитана без одного глаза и ноги, а также страстного любителя вина и трусливого хвастуна. К слову, портрет этого героя тесно связан с маской Капитана из комедии дель арте. Как отмечает П. Луцкер, подобный персонаж «имеет глубокие корни», и за ним угадывается «колоритная фигура хвастливого воина в античной комедии» (2015, с. 367).

В зингшпиле «Скряга Иеронимус» дается подробное описание суженого, включающее такие эпитеты, как «хороший, добрый, умный, красивый, скромный, аккуратный, тихий, миролюбивый» (Dittersdorf C., [um 1899], S. 25). Этот ряд венчает фраза «обаятельный мужчина в расцвете сил 60-ти лет» (Dittersdorf C., [um 1899], S. 25). Хотя опекун признает, что такой человек, исполненный совершенств, все же страдает небольшим недугом – плохим слухом.

В опере «Любовь в сумасшедшем доме» в качестве жениха выступает вновь человек обеспеченный и статусный – директор психиатрической больницы Баст, для которого подлинным удовольствием является наблюдение за страданиями подопечных.

Иное повествование выстраивает опера «Обман через суеверие». В либретто зингшпиля исключен, казалось бы, ведущий компонент для построения сюжетной канвы – соперник. Однако здесь также имеется скупой отец, жадностью которого воспользовались его слуги. Желая заполучить состояние барона, герои путем обмана склоняют его избавиться от единственной дочери. Переодевшись в призраков, они обещают старику несметные сокровища при условии, что тот отправит дочь в монастырь и не допустит ее свадьбы с возлюбленным графом.

Нередко сам опекун или родитель может примерить на себя роль жениха.

Подобным образом складывается сюжет «Скряги Иеронимуса», где Кникер, опекун племянников Луизы и Фердинанда, ухаживает за Розочкой, возлюбленной Фердинанда. Своими претензиями на любовь юной девушки герой образует второй любовный треугольник, становясь соперником своего племянника. Очевидно сходство Кникера с маской Панталоне – престарелого богатого купца, который не прочь поволочиться за девицами.

Действия группы героев-антагонистов, всегда определяемые мотивом жадности, традиционны для итальянской комедии. Все брачные дела решаются в зависимости от материальной выгоды. Таковы родители Леоноры в «Докторе и аптекаре», отец Констанции в «Любви в сумасшедшем доме», опекун Кникер в «Скряге Иеронимусе» и барон Линдбург, отец Луизы в «Обмане через суеверие».

И все же характеристика персонажей не сводится к копированию итальянских масок, а решена более индивидуализированно. Например, в «Докторе и аптекаре» маска Доктора из комедии дель арте как бы распределена между двумя персонажами, Штёсселем и его женой Клаудией. Но вместе с тем портрет каждого имеет свои особенности. В изображении Клаудии заметна крайняя щепетильность и педантичность, что обычно отличает Доктора, но при этом Клаудия – ворчливая жена, изводящая мужа бранью и оскорблениями. Штёссель, в свою очередь, надутый, важный старик, мечтающий совершить научное открытие и заполучить докторскую шляпу.

Сходно в ряде опер и место действия, которое разворачивается в небольших селениях. Например, в «Докторе аптекаре» указан «маленький город», в «Скряге Иеронимусе» – деревня. В этом плане выделяется опера «Любовь в сумасшедшем доме», события которой действительно происходят в больнице для умалишен-

ных. Избранный сюжет и местоположение кажутся весьма необычными, хотя сама ситуация безумия многообразно обыгрывалась в театральных произведениях. В первую очередь мы связываем этот мотив с трагическими и сентиментальными сюжетами в операх *seria* и *семисериа*.

Однако сцены сумасшествия нередки и в сочинениях, относящихся к комическому жанру, – таковы «Мнимый Сократ» Дж. Паизиелло (1775) или его же «Нина, или Безумная от любви» (1789), которую, правда, можно назвать комедией лишь формально. Эстер Хузер приводит 34 комические оперы, насчитывающие 37 сцен сумасшествия (Huser E., 2006, S. 32–33). О проникновении мотива в оперный жанр, а также прочном интересе исследователей к этой теме, предлагающих разные варианты классификации явления, подробно повествует Д. Любимов в статье «Феномен безумия в европейской опере и его научное осмысление: к проблеме периодизации» (2022). Популярность сюжета с сумасшествием в театральных произведениях можно объяснить историческими фактами – начиная с XVII в. во многих западноевропейских городах стало появляться большое количество домов-изоляторов, общих госпиталей, исправительных домов, предназначенных для душевнобольных людей (Фуко М., 2010, с. 62–64).

Собственно в комических операх состояние безумия обыгрывается несколькими способами, либо это ложное сумасшествие, как в случае с «Мнимым Сократом», либо подлинная болезнь, появившаяся в результате трагических обстоятельств («Нина, или Безумная от любви»). Хотя в опере Антонио Орефиче «Симмеле» (Saddumene B., 1724) предлагается еще один способ развития мотива, когда здорового человека в силу случайных стечений обстоятельств принимают

за умалишенного. В составе действующих лиц оперы Диттерсдорфа мы встречаем шесть пациентов. Из них пять действительно страдают душевным недугом. Любопытно, что истории женских персонажей перекликаются с обстоятельствами помешавшейся Нины – возникновение болезни в результате несчастной любви. Кроме того, здесь вновь образуется мотив мнимого безумия – главный герой, Альберт, притворяется сумасшедшим, чтобы попасть в больницу и сбежать с возлюбленной.

Помимо строго установленного набора персонажей каждый зингшпиль содержит лацци, истоки которых также видятся в итальянской опере. Один из главных фарсовых приемов *buffa* – переодевания. В опере Диттерсдорфа влюбленные юноши облачаются в нотариуса (Готхольд) и официального жениха Леоноры Штурмвальда (Зихель), дабы обмануть родителей невесты.

В «Скряге Иеронимусе» в действии участвуют мнимые призраки, т.е. переодетые в духов главные героини. В конце II действия молодые люди заманивают опекуна Кникера и навязанного жениха Фильца в подвал и предстают перед ними в качестве привидений, предлагающих отдать свои сокровища в обмен на подпись в договоре.

Непременным атрибутом итальянской оперы служит брачный договор. Поскольку оперные сюжеты завязаны на решении брачного вопроса, в традиции *buffa* сложились различные способы обыгрывания действия вокруг этого предмета. Так и в этой сцене призраки пытаются добиться у Кникера желанной подписи в документе. Договор мелькает не единожды и в опере «Доктор и аптекарь»: юноши под покровом ночи забираются в дом к возлюбленным и передают им документ. В этот момент их застаёт мать Леоноры Клаудия. И хотя Готхольд и Зихель

успевают спрятаться, она находит зло-счастную бумагу, которая на некоторое время становится центром разворачивающегося действия.

В «Обмане через суеверие» также имеются сцены с духами: в спальню к спящему барону проникает через камин учитель Николас в маске привидения и требует немедленно исполнить условия договора – отправить Луизу в монастырь. Но как только он заканчивает с угрозами, посреди комнаты появляется еще один призрак со шлемом на голове и в белом одеянии. Нежданный гость – переодетый Вильгельм, проникший в комнату через потайную дверь. Появление получается настолько впечатляющим, что не только суеверный старик, который еще не успел оправиться после первого пришествия, но и Николас верит, что перед ним настоящий дьявол.

В итальянской буффа комический эффект нередко образуется за счет путаницы, возникающей в темном пространстве – в комнате или на улице в ночное время. Например, в опере «Граф Карамелла» Б. Галуппи (либретто К. Гольдони) конец 1-го акта проходит в темной комнате, где герои путают друг друга в темноте. Такая же сцена есть и в «Докторе и аптекаре». В начале I действия Готхольд и Зихель направляются к дому возлюбленных и случайно встречаются под покровом ночи, принимая друг друга за соперников. Ситуация с мнимыми соперниками также не нова. Мы можем обнаружить похожую сцену в зингшпиле «Клаудине фон Вилла Белла» И.В. фон Гёте.

Еще один популярный мотив, пришедший из оперы-буффа, – побег. Чтобы избежать нежеланного брака, герои «Доктора и аптекаря», «Скряги Иеронимуса» и «Обмана через суеверие» принимают единственно возможное решение – под покровом ночи бежать из дома и тайно обвенчаться. Особенно комично склады-

вается ситуация в «Скряге Иеронимусе», где герои одновременно совершают побег, не сообщая друг другу свои намерения. Однако в ночном мраке персонажи не узнают друг друга, берутся за оружие и своим шумом будят всю деревню. Хотя обычно исчезновение героев обнаруживается третьей стороной, например, проснувшимся Осмином, слуги паши в «Похищении из сераля» Вольфганга Моцарта, или отцом Тритемио в «Сельском философе» Бальдассаре Галуппи.

К приемам *buffa* можно отнести и такую ситуацию, когда герои обрушивают друг на друга поток нелестных высказываний. Фердинанд описывает своего дядю как ужасного, хитрого, лживого скрягу, а Кникер называет племянника бездельником, клеветником и расточителем. Подобных сцен-ссор немало в комических операх. Хотя чаще упреки возникают между супругами – как в споре Шинтилы и Табарано в опере «Ларинда и Ванезио» И.А. Хассе или в его же опере «Буржуа-дворянин» на либретто А. Сальви. Такова ария Клаудии, пестрящая крепкими словцами по отношению к мужу в «Докторе и аптекаре» Диттерсдорфа.

Таким образом, сходств в либретто зингшпилей и итальянских опер обнаруживается немало. Прежде всего, общим местом служит фабула, основу которой составляет любовный треугольник – соперничество главного героя и навязанного жениха за руку и сердце главной героини. Исключением служит «Обман через суеверие», где отсутствует важный компонент завязки действия – еще один кандидат на роль жениха. Особого внимания заслуживает также «Любовь в сумасшедшем доме», где помимо героев, объединенных вопросом бракосочетания, активное участие в действии принимают сторонние персонажи – пациенты психиатрической больницы. Отсюда, к слову, исключительное количество действующих

щих лиц – вместо 7-8, на сцене появляется 11 персонажей и практически каждый из них получает возможность сольного высказывания. Любопытно, что существование и деятельность душевнобольных практически не влияют на продвижение сюжета, однако без этих героев не обходятся ансамбли и финальные сцены.

Вторая параллель прослеживается в составе персонажей, разделенных на две противоборствующие группы. Антагонистические силы зачастую составляют родители, соперник и их помощник/помощники. В этих типизированных портретах все же можно найти индивидуализированные характеристики, как в случае с Клаудией и Штёсселем. Любопытно, что «Обмане через суеверие» противниками оказываются совершенно иные персонажи – слуги, которые ловко манипулируют отцом главной героини.

За свое право выбора выступают две влюбленные пары, зачастую разграниченные в социальной иерархии, например, граф и его слуга-помощник; героиня и ее наперсница-служанка. Однако Диттерсдорф нередко уравнивает персонажей, давая более сложную характеристику каждому из них. Так, вторую пару составляют кузина Розалия и ассистент доктора Зихель в «Докторе и аптекаре» или Фердинанд (брат Луизы) и его возлюбленная, селяночка Розочка в «Скряге Иеронимусе». При этом многие из перечисленных второстепенных персонажей получают развернутую характеристику в сложных по эмоциональному наполнению, протяженных по масштабам ариях. Первая пара должна отличаться благородством, возвышенностью чувств, потому герои не способны идти на обман, перечить родителю и тем более предавать их доверие. Здесь на помощь приходит вторая пара, проявляющая большую находчивость

и гибкость. Однако в «Любви в сумасшедшем доме» главной героине практически наравне со своей служанкой удастся ловко одурачивать и отца, и жениха.

Еще одна общность с итальянской оперой – многообразные буффонные ситуации: переодевания, побег, путаница в темноте и т.д. Лацци насыщают всю ткань зингшпилей и становятся основой продолжительных ансамблей и финальных разделов. При этом масштабные сцены, наполненные знакомыми трюками, не воспринимаются однообразными длиннотами, поскольку фантазия авторов многократно обманывает наши ожидания новыми условиями. У того же Диттерсдорфа в двух зингшпилях практически дублируются финалы («Обман через суеверие» и «Скряга Иеронимус»): герои заманивают родителей в подвал, облачаются в одеяния призраков и требуют подписать договор в обмен на сокровища. Однако в одном случае уловка срабатывает, а в другом – терпит неудачу.

Получается, что по каждому параметру, в котором мы наблюдаем очевидное сходство, всегда образуется некое «но», требующее объяснения отклонения от нормы. Это отклонение и составляет суть творческого метода композитора. Действительно, основу либретто зингшпилей составляет итальянская модель, однако поиски новых возможностей обусловили переосмысление существующих средств, и полученный результат преобразований демонстрирует оригинальное решение. Так, увлекательными оказываются портреты персонажей, а комические сцены выглядят занимательно и интригующе. Говорить лишь о слепом копировании нельзя и необходимо признать, что Диттерсдорф воспринял лучшие завоевания *buffa* и представил их в собственном неповторимом стиле.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ В «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» приведен список сочинений Диттерсдорфа для музыкального театра. Он насчитывает 15 опер на итальянском языке и 23 – на немецком. При этом необходимо отметить, что на 1760–1770-е гг. приходится большая часть итальян-

ских опер. В последующие же годы Диттерсдорф переключается преимущественно на немецкие тексты. В результате, его творческая биография делится на два периода: конец 1760-х – 1785-е гг. – время создания итальянских опер, 1786–1790 гг. – период немецкой оперы (Grave M., 2001).

ЛИТЕРАТУРА

Бубеева С.Б. «Доктор и аптекарь» Карла Диттерса фон Диттерсдорфа: зингшпиль или опера буффа? // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 1. С. 309–318.

Луцкер П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: Генезис и поэтика жанров: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 469 с.

Любимов Д.В. Феномен безумия в европейской опере и его научное осмысление: К проблеме периодизации // Музыкальная академия. 2022. № 4. URL: <https://mus.academy/articles/studying-the-phenomenon-of-operatic-madness-the-problem-of-periodization?ysclid=m3hdgau5lk550907891> (дата обращения: 14.09.2024). DOI: 10.34690/278.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ МОСКВА, 2010. 698 с.

Bauman T. Betrug durch Aberglauben [Betrug durch Aberglauben, oder Die Schatzgräber ('Deception through Superstition, or The Treasure Seeker')] // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992a. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007693> (дата обращения: 22.12.2024).

Bauman T. Democrito corretto ('Democritus Corrected') // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992b. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901231> (дата обращения: 10.12.2024).

Bauman T. Doktor und Apotheker [Der Apotheker und der Doktor] // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992в. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007693> (дата обращения: 03.12.2024).

Bauman T. Gespenst mit der Trommel, Das ('The Ghostly Drummer') // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992г. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011619> (дата обращения: 11.12.2024).

Bauman T. Hieronymus Knicker // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992д. URL:

REFERENCES

Bauman, T. (1992a), "Betrug durch Aberglauben [Betrug durch Aberglauben, oder Die Schatzgräber ('Deception through Superstition, or The Treasure Seeker')]", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007693> (Accessed 22 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992b), "Democrito corretto ('Democritus Corrected')", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901231> (Accessed 10 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992c), "Doktor und Apotheker [Der Apotheker und der Doktor]", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007693> (Accessed 13 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992d), "Gespenst mit der Trommel, Das ('The Ghostly Drummer')", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011619> (Accessed 11 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992e), "Hieronymus Knicker", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004116> (Accessed 02 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992f), "Liebe im Narrenhause, Die ('Love in the Madhouse')", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O00424> (Accessed 24 December 2024). (in Eng.)

Bauman, T. (1992g), "Rote Käppchen, Das [Das rote Käppchen, oder Hilft's nicht, so schadt's nicht]", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Macmillan ref., Grove's dict. of music inc., London, New York, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904268> (Accessed 02 December 2024). (in Eng.)

Bubeeva, S.B. (2020), "«The Doctor and the Apothecary» by Karl Ditters on Dittersdorf: singspiel

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004116> (дата обращения: 02.12.2024).

Bauman T. Liebe im Narrenhause, Die ('Love in the Madhouse') // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992e. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004242> (дата обращения: 24.12.2024).

Bauman T. Rote Käppchen, Das [Das rote Käppchen, oder Hilft's nicht, so schadt's nicht ('The Red Cap, or If it helps not, at least it harms not')] // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 4. London: Macmillan ref.; New York: Grove's dict. of music inc., 1992ж. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904268> (дата обращения: 02.12.24).

Dittersdorf C.D., Stephanie des Jüngern G. Hieronymus Knicker. Eine komische Operette in zwei Aufzügen: Clavierauszug mit Text und vollständigem Dialog; nach der Partitur berichtet und neu bearbeitet von Richard Kleinmichel. Leipzig, Berlin: Bartholf Senff, n.d.[um 1899]. 165 S.

Grave M., Lane J. Dittersdorf, Carl Ditters von [Ditters, Carl] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm. (дата обращения: 01.12.2024).

Hartman T. Goethes Musiktheater: Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust". Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. 583 S.

Holl C. Carl Ditters von Dittersdorfs Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der philosophischen Fakultät der rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Bonn. Heidelberg: Winter, 1913. 44 S.

Horsley P.J. Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera: diss. PhD. Cornell Univ., 1988. 537 p.

Huser E. «Wahnsinn ergreift mich – ich rase!». Die Wahnsinnsszene im Operntext: PhD. Universität Freiburg, 2006. 245 S.

Joubert E. Genre and form in German opera // The Cambridge Companion To Eighteenth-Century Opera: New York, 2009. P. 184–201.

Loughridge D. Science, Technology and Love in Late Eighteenth-Century Opera // Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination: Cambridge, 2019. P. 175–198.

Riedinger L. Karl von Dittersdorf als Opernkomponist // Studien zur Musikwissenschaft. 1914. S. 212–349.

Saddumene B. Lo Simmele. Commedeja [in three acts and in verse] ... da recetarese a lo Teatro Nuovo de Montecalverio nchist' anno 1724. Napoli: [s.n.], 1724. 83 p.

Tsai S. The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf: diss. PhD. Univ. of Kansas, 1990. 479 p.

or opera buffa?», *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Research by young musicologists], no. 1, pp. 309–318. (in Russ.)

Dittersdorf, C.D. (n.d.[um 1899]), *Stephanie des Jüngern, G. Hieronymus Knicker. Eine komische Operette in zwei Aufzügen*, Bartholf Senff, Leipzig, Berlin, 165 S. (in Germ.)

Foucault, M. (2010), *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epokhu* [The story of madness in the classical era], translated by I.K. Staff, AST MOSKVA, Moscow, 698 p. (in Russ.)

Grave, M., Lane, J. (2001), "Dittersdorf, Carl Ditters von [Ditters, Carl]", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Available at: Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm. (Accessed 01 December 2024). (in Eng.)

Hartman, T. (2004), *Goethes Musiktheater: Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust"*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 583 S. (in Germ.)

Holl, C. (1913), *Carl Ditters von Dittersdorfs Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater*, Ph.D thesis, Heidelberg, 44 S. (in Germ.)

Horsley, P.J. (1988), *Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera*, PhD thesis, Cornell Univ., 537 p. (in Eng.)

Huser, E. (2006), "«Wahnsinn ergreift mich – ich rase!». Die Wahnsinnsszene im Operntext", PhD., Freiburg, 245 S. (in Germ.)

Joubert, E. (2009), "Genre and form in German opera", *The Cambridge Companion To Eighteenth-Century Opera*, New York, pp. 184–201. (in Eng.)

Loughridge, D. (2019), "Science, Technology and Love in Late Eighteenth-Century Opera", *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, pp. 175–198. (in Eng.)

Lutsker, P.V. (2015), *Traditsiya ital'yanskoï komicheskoi opery v XVII – pervoi polovine XVIII veka: Genezis i poetika zhanrov* [The tradition of Italian comic opera in the XVII – first half of the XVIII century: the genesis and poetics of genres], Doct. Sc. Thesis, Moscow, 469 p. (in Russ.)

Lyubimov, D.V. (2022), "The phenomenon of madness in European opera and its scientific understanding: on the problem of periodization", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 4. Available at: <https://mus.academy/articles/studying-the-phenomenon-of-operatic-madness-the-problem-of-periodization?ysclid=m3hdgau5lk550907891> (Accessed 14 September 2024). (in Russ.)

Riedinger, L. (1914), "Karl von Dittersdorf als Opernkomponist", *Studien zur Musikwissenschaft*, S. 212–349. (in Germ.)

Saddumene, B. (1724), *Lo Simmele. Commedeja* [in three acts and in verse], [s.n.], Napoli, 83 p. (in Ital.)

Tsai, S. (1990), *The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf*, Ph.D. thesis, Univ. of Kansas, 479 p. (in Eng.)

Warrack J. German Opera. From the Beginnings to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2001. 447 p.

Warrack, J. (2001), *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 447 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Бубеева Светлана Баяровна, аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Н.В. Пилипенко) (Москва)

E-mail: bubeeva96@mail.ru

Author Information

Svetlana B. Bubeeva, postgraduate of the of the Gnesin Russian Academy of Music (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor N.V. Pilipenko) (Moscow)

E-mail: bubeeva96@mail.ru

Поступила в редакцию 20.11.2024

После доработки 11.02.2025

Принята к публикации 12.02.2025

Received 20.11.2024

Revised 11.02.2025

Accepted for publication 12.02.2025

© Хонякина, Е.А., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-19-31

ОПЕРА «ХОЛЬГЕР ДАТСКИЙ» Ф. КУНЦЕНА И «HOLGER FEHDE»: PRO ET CONTRA

Е.А. Хонякина¹¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается опера Ф. Кунцена «Хольгер Датский», ставшая одной из причин начала датско-немецкого социокультурного конфликта в 1789 г. под названием «Holger Fehde» – «Хольгерская распря». В ряде зарубежных источников достаточно полно освещается данное противостояние, а также уделяется внимание истории создания оперы, тогда как российскому музыковедению она малоизвестна. Настоящая статья призвана частично восполнить эту лакуну. В научный обиход вводятся фрагменты трудов иностранных исследователей, в опоре на которые автор рассматривает оперу Ф. Кунцена в контексте явления «Holger Fehde». Представляется фигура легендарного датского героя Хольгера, отмечается его роль в истории и культуре Дании. Приводятся полярные взгляды критиков-свидетелей оперной постановки и обозначается их влияние на мнение датской общественности в отношении деятельности немецких мастеров, к которым относился Ф. Кунцен. Ссылаясь на исследование датского музыковеда О. Конгстеда «О Хольгере Датском и Хольгерской распря» (1996), привлекаются сведения о сатирической пьесе «Хольгер Немецкий» ведущего датского драматурга того времени П.А. Хейберга и одноименной опере-пародии самого Ф. Кунцена. Сделаны выводы о том, что опера «Хольгер Датский» имела революционный характер и явилась предвестником эпохи романтизма в Дании. Благодаря «Хольгерской распря» датчане смогли самоопределиться в отношении национальных символов, которые уже в XIX в. будут культивироваться ведущими композиторами Дании.

Ключевые слова: Ф. Кунцен, Хольгер Датский, Хольгер Немецкий, Holger Fehde, «Хольгерская распря», датско-немецкий конфликт, датская опера, XVIII век, классицизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хонякина Е.А. Опера «Хольгер Датский» Ф. Кунцена и «Holger Fehde»: pro et contra // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 19–31. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-19-31.

“HOLGER THE DANE” BY F. KUNTZEN AND “HOLGER FEHDE”: PRO ET CONTRA

Е.А. Khoniakina¹¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The article examines F. Kunzen's opera "Holger the Dane", which became one of the reasons for the beginning of the Danish-German socio-cultural conflict in 1789 under the name "Holger Fehde" – "Holger's Feud". A number of foreign sources cover this confrontation quite fully, and also pay attention to the history of the creation of the opera, while it is almost unknown to Russian musicology. This article aims to partially fill this gap. Fragments of works by foreign researchers are introduced into scientific circulation, based on which the author examines F. Kunzen's opera in the context of the phenomenon of "Holger Fehde". The figure of the legendary Danish hero Holger appears, playing his role in the history and culture of Denmark. The article presents the polar opinions of critics and witnesses of the opera production, and indicates their influence on the opinion of the Danish public regarding the activities of German masters, which included F. Kunzen. Based on the research

of the Danish musicologist O. Kongsted, "On Holger the Danish and the Holger Conflict" (1996), information is drawn on the satirical play "Holger the German" by the leading Danish playwright of that time, J. Heiberg, and the opera parody of the same name by F. Kunzen himself. Conclusions are made that the opera "Holger the Dane" had a revolutionary character and was a harbinger of the era of romanticism. Thanks to "Holger's Feud", the Danes were able to define themselves in terms of national symbols, which would already be cultivated by leading composers of Denmark in the 19th century.

Keywords: F. Kunzen, Holger the Dane, Holger the German, Holger Fehde, "Holger's Feud", Danish-German conflict, Danish opera, 18th century, classicism

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

For citation: Khoniakina, E.A. (2025), "«Holger the Dane» by F. Kuntzen and «Holger Fehde»: pro et contra", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 19–31. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-19-31.

В российском музыкознании интерес к оперной жизни Дании конца XVIII в. не столь высок. Вне поля исследовательского внимания находятся многие явления датского музыкального классицизма, среди них – опера немецкого композитора и пианиста Фридриха Людвига Эмилиуса Кунцена (1761–1817) (рис. 1) «Хольгер Датский» (1789), появление которой послужило одной из причин датско-немецкой социокультурной конфронтации 1789–1890 гг., получившей название «Holger Fehde»¹ (с дат. – «Хольгерская распря», или «Deutschfehde» / «Tyskefeiden» – «Немецкая распря». В отечественных работах данная проблематика только с недавнего времени начала входить в научный обиход (Белянский, 2021; Хонякина, 2023), тогда как зарубежное музыковедение, и особенно датское, апеллирует к гораздо большему массиву материалов (Niemann W., 1906; Kongsted O., 1996; Jensen A., 2004, Shore D., 2008). В них обозначается роль данного конфликта в оперном искусстве Дании XVIII в. и, как следствие, XIX в., времени активного развития оперного искусства в Королевстве.

Изложенное определяет актуальность нашего обращения к опере Ф. Кунцена «Хольгер Датский» как к объекту исследования. Цель статьи – рассмотрение уникального произведения в контексте явления «Holger Fehde», и прежде чем перейти к этому, осветим исторические предпосылки.

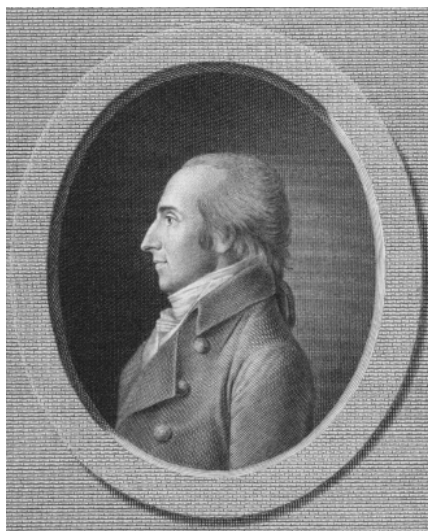


Рис. 1. Фридрих Людвиг Эмилиус Кунцен / Friedrich Ludwig Emilien Kunzen

Культурная политика датской монархии в первой половине XVIII в. была направлена на привлечение в Королевство зарубежных деятелей с целью повышения музыкальной жизни общества, а также роста уровня профессионального мастерства среди местных музыкантов. При таких обстоятельствах сформировались три конкурирующие между собой кампании – французская, итальянская и немецкая. Наибольшее влияние имели последние две: оперная жизнь Дании насыщалась итальянскими и немецкими постановками, популярными из которых были «Цезарь в Египте», «Аглая или Колонна» и «Армида» Джузеппе Сартти (1729–1802), «Алина», «Праздник Петра», «Вступление» Иоганна Абрахама Петера

Шульца (1747–1800) (Хонякина Е., 2023, с. 121–124). Примечательно, что итальянцы стали первыми писать оперы *danese* – оперы на датском языке, а немцы обратили свое внимание преимущественно на образовательный и концертный аспекты музыкальной культуры Дании. Лишь в последней четверти XVIII в. оперную среду всколыхнуло имя Ф. Кунцена.

К этому времени в Датском королевстве профессиональный контингент в разных сферах деятельности в большинстве своем состоял из немецких специалистов, для которых пребывание в чужой стране было моментом временным (лишь немногие из них обосновались окончательно). Миграция немцев в Данию провоцировала возмущение местного населения. «В Копенгагене часто происходили выступления против засилья иностранцев, в основном немецких правительственных чиновников, принадлежащих, как правило, к дворянскому сословию» (Палудан Х, 2007, с. 271–272). Всплеск волнений, прежде всего, был связан с пробуждением датского национального самосознания.

Именно в таком контексте вспыхнула «Хольгерская распря», вошедшая в историю датской музыкальной культуры как первое открытое датско-немецкое противостояние, обнажившее в социальной среде вопрос о доминировании иностранцев в ущерб сугубо датским национальным интересам. Конфликт распространился на все сферы датского общества, и нашел отражение в датской прессе, где «развернулась ожесточенная кампания протестов против имевшего место “засилия” немецкой культуры. Это недолгое движение обрело по своей уникальности имя собственное *tyskefeiden* (дат. немецкая распря) явно по аналогии с именем исторической *Grevens feide* (дат. Графская распря) – гражданской войны (в Дании. – Е.Х.) середины XVI в.»² (цит. по: (Возгрин В., 2019, с. 204–205)). В искусстве

оно также пробуждало многовековую полемику между датчанами и немцами об идеалах искусства. Кроме того, конфронтация обострялась в личных конфликтах между датскими и немецкими художниками (Хонякина Е., 2023, с. 124–125).

Поводом для «Holger Fehde» послужила трехактная комическая опера «Хольгер Датский»³ («Holger Danske») (рис. 2), созданная Ф. Кунценом в 1789 г. на либретто его современника, одного из ведущих поэтов Дании Йенса Иммануила Баггесена (1764–1826)⁴ (рис. 3), написанная на датском языке. «Хольгер Датский» стал экспериментальным творением – это первая опера, основанная на датском⁵ легендарно-историческом сюжете. Премьера ее в Королевском театре 31 марта 1789 г. сопровождалась успехом и энтузиазмом у широких масс датской столицы. В течение двух недель она была поставлена шесть раз и собирала полные залы.

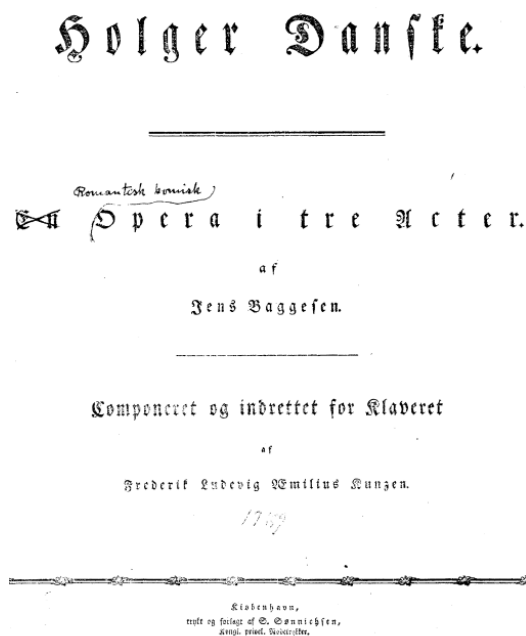


Рис. 2. Титульный лист клавира оперы «Хольгер Датский» Ф. Кунцена (1789) / Title page of the piano score of the opera “Holger the Dane” by F. Kuntzen (1789)



Рис. 3. Йенс Иммануил Баггесен
/ Jens Immanuel Baggesen

Датский драматург, актер и историк театра Томас Оверскоу (1798–1873) писал об этом событии: «Очаровательные, свежие и грациозно струящиеся мелодии Кунцена с блестящими и изысканными обертонами в бравурных пьесах, чередование пикантной и грандиозной обработки инструментальной части, бриллиантовое и проникновенное исполнение Мёллер партии Реции, иногда веселые, иногда великолепные хоры, красивые танцы, дивные восточные костюмы, богатые шествия и великолепные картины возбуждали публику бурными аплодисментами» (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 21)). Другой современник, немецкий писатель и хирург, работавший в Копенгагенском университете, Иоганн Клеменс Тоде (1736–1806) в рецензии на оперу подчеркивал ажиотаж, вызванный «Хольгером Датским», отмечал прекрасное исполнение вокалистов и яркие декорации (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 21)).

Однако, несмотря на такое воодушевленное начало, вскоре опера была раскри-

тикована в консервативных просвещенческих кругах, и ее сценическая жизнь, к сожалению, завершилась после 17 апреля того же года, что объясняется следующими причинами. Во-первых, свершившаяся в том же году Великая французская революция, как известно, вскрыла лакуны в экономике Европы, в том числе Дании. Примечательно, что весь гнев бедствующих датчан обратился именно на немцев, занимающих в Королевстве высокие посты. К этому времени непринятие датчанами немецкого языка как второго государственного достигло кульминации, усилив бурлящее социальное недовольство (Jensen A., 2004, p. 41–42). Вследствие этого, во-вторых, неприемлемым датчане посчитали немецкое происхождение композитора и либреттиста (Jensen A., 2004, p. 42). В-третьих, жанр оперы в Копенгагене только развивался и представлялся еще неустойчивым явлением, что соответствовало духу европейского театра переходного периода, когда новые раннеромантические национальные идеи боролись с условностями старой оперы, в частности зингшпиля. Также в силу особенностей датской театральной жизни существовали сомнения в равенстве оперы с более распространенными тогда драмой и балетом. В-четвертых, в опере был введен ряд музыкальных новаций, что было воспринято в Дании как «чуждое» (Shore D., 2008, p. 40–48). Наконец, одной из веских причин критики послужила трактовка сюжета и образа главного героя.

В основу оперы положен сюжет датской легенды о Хольгере Датском – спящем герое VIII–IX вв., который до сих пор находится в Кронборге⁶ (рис. 4) и в случае надвигающейся на Данию опасности должен проснуться и встать на защиту родины. Впервые данный сюжет был представлен в монументальном труде «Двенадцать фундаментальных до-

бродетелей провинции Дании⁷, прежде чем остальные (провинции. – Е.Х.) по эту сторону моря, оказались особенно выдающимися»⁸, принадлежащему датскому историку, монаху-францисканцу Петрусу Олаие, известному как Педер Ольсен (1490–1570). «Цель сочинения – отобразить датчан как старейшую и могущественную нацию в мире. Фантастическое видение автора, где даны, готы и скифы соединяются и образуют старейший народ на Земле, который придерживается родовой наследственности на престоле, позволяет П. Ольсену провидеть и приветствовать широкое расселение датчан на материке. Тут же помещены предания о Даннеброге⁹ и Хольгере Датском» (Возгрин В., 2019, с. 103–104).



Рис. 4. Скульптура Хольгера Датского в подземных коридорах замка Кронборг / Sculpture of Holger the Dane in the underground corridors of Kronborg Castle

Ф. Кунцен и Й. Баггесен отнюдь не случайно выбрали для оперы образ именно

Хольгера, а не иного персонажа датских легенд. Обратим пристальное внимание на следующий факт. Во времена средневековья имя Holger было вариантом имени Holmger и происходило от двух корней – «holme» и «ger», где второй означает «копье»¹⁰, а первый восходит к более раннему варианту «hulmaz», обозначавшему одновременно остров и возвышающуюся землю, неполностью покрытую растительностью¹¹. Прозвище «Датский» происходит от названия народности – данов, относительно которого есть предположение, что этноним *danir* (лат. *Dani*, др.-англ. *Dene*) «связан с др.-англ. *denne* – “впадина, берлога” и *deni* “долина”» (Мельникова Е., 1996, с. 37).

Напомним, что Дания с географической точки зрения полна островами и ее ландшафт – это низменность, переходящая в холмистую равнину, с малым числом рек и долин. Таким образом, в имени главного героя средневековой легенды очерчиваются одни из главных датских символов¹². Привлечение в сюжет оперы такой фундаментальной, важной для датского общества фигуры должно было послужить веским импульсом для развития в музыке идеи датского первенства в нордическом мире, а также принципов скандинавизма, активно развернувшихся чуть позже, в первой половине XIX в.¹³

В средневековых преданиях Хольгер изначально был датчанином, воевавшим против Карла Великого, но затем заключил с ним союз и защищал свои земли вместе с уже дружественным монархом от нападения испанских сарацин¹⁴. Помимо этого сюжетного остова в либретто Й. Баггесена были вовлечены мотивы датских легенд о женитьбе в 1193 г. французского короля Филиппа II на дочери датского короля Ингеборге и о короле эльфов Обероне. Эта популярная в Скандинавии и Германии легенда, запечатленная в датской народной песне «Удар эльфа» («*Elverskud*») и балладе «Олуф

и королевна эльфов», была переведена к тому времени на немецкий язык известным философом и богословом Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803) и получила поэтическую трактовку К.М. Виланда (1780) и И.В. Гёте (1782). Однако сюжеты первоисточников были кардинально переработаны. Й. Баггесен использовал имя датского национального героя Хольгера для оперного персонажа, который отправляется в Багдад и завоевывает дочь султана, преодолевает препятствия с помощью волшебного рога Оберона и, наконец, получает возможность жениться на возлюбленной. Вся эта сюжетная канва сопровождалась комичными ситуациями и фантастическими обстоятельствами¹⁶.

В «Хольгере Датском» композитор проявил особое музыкально-драматургическое мастерство. Ф. Кунцен стоял в авангарде переосмысления множества различных элементов богатого оперного фонда XVIII в. для получения новых эффектов, среди которых уход от номерной структуры зингшпиля с разговорными диалогами в сторону мелодизированных речитативов и развернутых сцен, создание музыкальных «связок-переходов» между сценами и четкая, драматургически выверенная композиционная структура. Опера включает 24 сцены, распределенные по актам следующим образом: 5 + 7 + 12, где финальный акт представляет продолжительное в количественном плане действие, создающее равновесие с первым и вторым актами.

В первом «Ливанском» экспозиционном акте преобладают ансамблевые, диалогические сцены Хольгера и его оруженосца Керасмина¹⁷, которые дополнены центральным хором эльфов и обрамлены сольными сценами Оберона и дочери султана Реции. Завязка оперы в конце второй сцены происходит в момент решения Хольгера отправиться в Багдад, чтобы выполнить наказ Карла Великого, для

чего герой получает от Оберона волшебный рог. Второе действие представляет масштабную массовую картину в багдадском дворце султана Буурмана. Главными формами являются ансамбли различных составов, в которых участвуют Хольгер, Керасмин, Реция и в завершении акта появляется Оберон. К ним подключаются персонажи второго плана, относящиеся к ближневосточной сфере – султан Буурман со свитой и рабами, муфтий и глашатай, ливанский принц и три турецких певца. Все действие насыщено хоровыми сценами с танцевальными эпизодами. В центре акта находится комичная сцена Керасмина, предваряемая сигналом волшебного рога (три такта звучит *до* у валторны на фоне пассажей струнных), заставляющего врагов Хольгера пуститься в неистовый танец под аккомпанемент контрабаса, на котором играет оруженосец.

В третьем акте, события которого происходят уже в Тунисе, преобладают сольные сцены, объединяющие речитативные и ариозные фрагменты: открывающая действие сцена Титании, три сцены султанши Альмансарис и сцена Реции. Здесь же, в 5-й и 8-й сценах сосредоточены две арии Хольгера (рис. 5, 6), который ранее выступал только в ансамблевых и массовых сценах. Разнохарактерные арии раскрывают два основных амплуа героя – решительного и влюбленного в Рецию, причем вторая ария становится лирической кульминацией в развитии главного образа. Все сольные эпизоды акта чередуются с ансамблевыми и хоровыми сценами. Опера завершается развернутым действенным финалом, в котором происходит стремительная положительная развязка, и всеобщим заключительным хором героев, слуг, народа, эльфов и сильфид.

Инструментальными остовами оперы выступают увертюра, интерлюдия между



Рис. 5. Опера «Хольгер Датский» Ф. Кунцена, третий акт, 5-я сцена, фрагмент арии Хольгера / Opera Holger the Dane by F. Kuntzen, Act 3, Scene 5, fragment of Holger's aria



Рис. 6. Опера «Хольгер Датский» Ф. Кунцена, третий акт, 8-я сцена, фрагмент арии Хольгера / Opera Holger the Dane by F. Kuntzen, Act 3, Scene 8, fragment of Holger's aria

первым и вторым актами, во втором действии – вступление (гавот с соло флейты и марш) и инструментальные фрагменты в 3-й и 6-й сценах, и оркестровая постлюдия в финале оперы. В целом, в драматургическом плане оперы Ф. Кунцена наблюдаются оригинальные приемы симметричного выстраивания композиции («зеркальная» структура первого акта, открывающие первое и третье действия сольные сцены, хоры эльфов в крайних актах), закономерности количественного баланса арий (у главных героев Хольгера и Реции – по две, Оберона и Титании – по одной, у Керасмина также одна, у второстепенной героини Альмансарис – три, в то время как у ее супруга султана Буурман сольные сцены вовсе отсутствуют), представления двух финалов (во втором акте – статика, в третьем – действенность).

По мнению датского музыковеда Т. Крога, в опере Ф. Кунцен раскрыл всю степень своего таланта: «одно-временно мелодичная и драматически впечатляющая музыка демонстрирует его уверенный театральный инстинкт

под влиянием элегантно заостренного тона французских оперных приемов таких композиторов, как А.Э.М. Гретри и П.А. Монсиньи, а также тона немецких баллад с соблюдением классических взглядов школы Глюка»¹⁸. Любопытны здесь параллели с французской оперной традицией, проявляющиеся, в частности, в наличии балетных сцен, гавота и марша, а также сюжетно-образной ориентальности: перемещение в каждом акте в новую экзотическую страну, введение ярких и красочных турецких персонажей, одетых в изысканные восточные костюмы¹⁹, возносящих хвалу повелителю²⁰, но вокальная партия трех турецких певцов всего лишь условно «турецкая» и не отличается от партий остальных персонажей.

Немецкий музыковед, композитор и критик Вальтер Ниман (1876–1953) отмечал, что Ф. Кунцен как композитор «представляется гораздо свободнее, страстнее и современнее, чем несколько буржуазный Шульц, и в нем усиливается и его собственный тихий датский Тон»²¹, присутствовавший уже во всем характере его искусства» (Niemann W., 1906, S. 21–

22). В этом высказывании важным является упоминание датского Тона, которое, с одной стороны, коррелирует с именем главного героя, а с другой, – обычно употребляемо по отношению к музыке последующей эпохи романтизма. С учетом всех данных обстоятельств оперу Ф. Кунцена можно считать предвестником генерального стиля первой половины XIX в. в Дании.

В произведении представлена попытка объединения классической комедии и национальной датской темы. С художественной точки зрения «Хольгер Датский» представляет собой шедевр ранней датской оперной литературы, а с композиционно-драматургической – это по сути первая попытка реформы датской оперы. Вместе с тем следует признать, что опера вполне соответствовала духу классицистского театра, поскольку все ее ориентальные и фантастические сюжетные мотивы не получили индивидуального музыкального воплощения.

Как уже было обозначено, мнения современников были разнообразными, но преимущественно негативными. Один из ведущих датских музыковедов второй половины XX–XXI вв. Оле Конгстед приводит любопытные сведения о том, что известный в то время театральный критик К.Л. Рабек, предпочитавший «серьезную» драму с высоким нравственно-этическим содержанием и отвергающим любое проявление романтической фантастики, называл оперу «Хольберг Датский» опасной и не достойной трат на постановку (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 22)).

Датский сатирик, драматург и критик Петер Андреас Хейберг (1758–1841), поддерживающий идеи французского Просвещения и оппонент романтизма, критиковал немецко-романтические проявления в опере и как таковой оперный жанр (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 23)). Также негативную оценку «Холь-

геру Датскому» прибавили комментарию, возникшие еще до премьеры. Они высмеивали датского национального героя как авантюрного, восторженно-го хвастуна (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 21)). В этой связи не обошли стороной либреттиста: «Баггесена критиковали за то, что он не выбрал скандинавскую тему, и, честно говоря, Дания упоминается в сюжете лишь один раз» (Kongsted O., 1996, p. 24). Помимо этого рьяно упрекалось и немецкое происхождение композитора и либреттиста.

Скандал разразился еще большим масштабом, когда опера вскоре была переведена на немецкий язык немецким писателем Карлом Фридрихом Крамером (1752–1807) и издана в Копенгагене в 1790 г. под названием «Хольгер Датский, или Оберон» (рис. 7). В комментарии к переводу было высказано восхищение драматургией Й. Баггесена в большей степени, нежели работами К.М. Виланда (Kongsted O., 1996, p. 24). Все это повышало градус датско-немецкого культурного противостояния, обнажая национальный кризис. Драматург П.А. Хейберг указывал: «Опыт научил меня, что все те, чей родной язык немецкий, предпочли бы считаться подданными Священной Римской империи, чем Дании, и они презирают датский язык и все датское, вопреки всякому долгу и справедливости...» (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 27)). И в противовес «Хольгеру Датскому» П.А. Хейберг незамедлительно создал пародию «Хольгер Немецкий» («Holger Tyske»), высмеивающую оригинальную оперу. Так, его Хольгер стал подмастерьем сапожника, прекрасная принцесса Реция – воровкой по имени Ёлегорд, султаны – городскими судебными приставами в датском провинциальном торговом городке, султанша Туниса Альмансарис – старой монахиней, которая была отравлена ядом, волшебный рог был заменен испанским

табаком, а в конце оперы танец-возмездие врагам в интерпретации П.А. Хейберга представлен карающим чиханием.

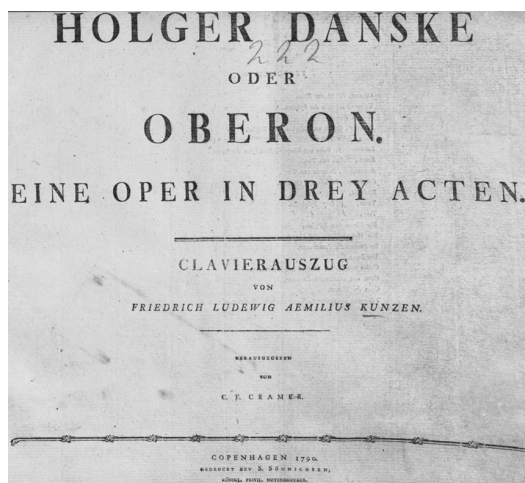


Рис. 7. Титульный лист немецкого варианта клавира оперы «Хольгер Датский» Ф. Кунцена (1790) / Title page of the German version of the piano score of the opera “Holger the Dane” by F. Kunzen (1790)

«Хольгерская распря» довольно быстро набирала обороты, в критику включались различного уровня суждения. «Материалы дела Хольгера, состоящие из 60–70 статей, обзоров, рецензий, ответов и реплик, представляют собой бесконечную череду мелочных, нетерпимых и прямо оскорбительных заявлений, талантливых и не очень анализов. Планировавшаяся дискуссия об опере как виде искусства, об эстетике оперы не состоялась; она задохнулась в грубости и личностях самого худшего сорта. Конечно, сегодня эти заявления довольно забавны и пафосны, но, к сожалению, в свое время они затмили оперу Баггесена и Кунцена» (Kongsted O., 1996, p. 25). Обострившаяся ситуация вокруг постановки оказала негативное влияние на либреттиста и композитора. Так, через два месяца после премьеры Й. Баггесен покинул Копенгаген, оставив Ф. Кунцена один на один с критиками.

Негативная реакция датской публики и особенно пьеса П.А. Хейберга побудили композитора написать оперу-пародию на «Хольгера Немецкого» с одноименным названием. В свою очередь, в примечании к ней композитор указал, что его сатирическая опера предназначена для тех, кто не умеет ни играть, ни петь. В произведении Ф. Кунцен дал волю своему гневу, оскорбившись на то, что «Хейберг поставил работу начинающего композитора Клауса Шалля выше оперы самого Кунцена, просто потому что Шалль был датчанином» (Kongsted O., 1996, p. 28)²². «Хольгер Немецкий» Ф. Кунцена так и не был издан, и существует предположение, что композитор и не намеревался его публиковать, однако в Королевской библиотеке Копенгагена сохранилась рукопись оперы. «Скромное сочинение Кунцена само по себе является маленьким шедевром – пародией на все ошибки и чудовищности письма, которые были частью, среди прочего, работ вышеупомянутого начинающего Шалля: параллельные квинты, невозможные модуляции, непроизносимые интервалы, плохая декламация с неправильными акцентами в тексте и т.д. и т.п.» (Kongsted O., 1996, p. 28).

Таким образом несмотря на то, что «Хольгер Датский» отвечала основным задачам популярного тогда немецкого зингшпиля, именно она стала своего рода революционным сочинением, способствовавшим обнаружению самими датчанами определенных национальных качеств. Примечательно, что О. Конгстед уподобил появление оперы Ф. Кунцена в датском театре и всю «Хольгерскую распря» Французской революции, свершившейся в тот же год, при этом с оговоркой, что датская культурная революция, в отличие от «нецивилизованной» французской, была цивилизованной «битвой за перо и чернила. С датской стороны “немцев” чаще всего

обвиняли в хвастовстве, превосходстве и большей осведомленности, в презрении к датскому языку и культуре, в протекционизме и nepoтизме²³ в связи с назначениями на должности, намеренное подавление всего датского. «Немцы» со своей стороны считали датчан самодостаточными, культурно посредственными, одержимыми комплексами неполноценности и совершенно необоснованной ненавистью к немцам» (Kongsted O., 1996, p. 29–30). При этом, среди датчан были и те, кто, обладая патриотичными чувствами, видел слабые стороны собственной национальной культуры. Именно они стали в XIX в. лидерами успешной бескровной датской «революции» (Kongsted O., 1996, p. 30).

В завершение следует добавить, что конфликт заставил Ф. Кунцена, так же как и Й. Баггесена, покинуть Данию. Однако он не прекращал поддерживать контакт с оставшимся в стране И. Шульцем, возлагая надежды на протекцию друга для возвращения в Копенгаген. Только спустя пять лет задуманное реализовалось, и Ф. Кунцен занял должность придворного музыкального руководителя вместо И. Шульца, посвятив себя сочинению новых произведений и дирижированию оркестром. Его не покидал замысел написать оперу на датскую национальную тему, и в 1798 г. увидела свет его последняя крупная работа «Эрик Хороший» («Erik Ejegod»)²⁴. Достигнув своей идеи, Ф. Кунцен поставил точку в композиторской карьере, однако оставался в должности капельмейстера вплоть до своей смерти в январе 1817 г. (Хонякина Е., 2023, с. 126–127).

Судьба оперы «Хольгер Датский» после шести представлений в 1789 г. сложилась необычно. Было организовано исполнение первого акта на одном из концертов Вдовьего фонда 24 ноября 1804 г., т.е. после возвращения композитора в Да-

нию, что, однако не произвело никакого эффекта. Опера не вошла в репертуар Королевского театра и оставалась невостребованной до тех пор, пока исследователь биографии Ф. Кунцена немецкий пианист и музыковед Карл Адольф Мартиенссен (1881–1955) не организовал концертное исполнение в 1912 г. в Ассоциации Цецилии (Осло, Норвегия) под руководством датского композитора и дирижера Фредерика Рунга (1854–1914) при участии выдающейся сопрано Королевского датского театра Гортензии (Тенны) Кристины Софи Эрогин Крафт (1885–1954). После этого постановка вновь ушла со сцены вплоть до ее возобновления в Королевском датском театре в 1941 г. Затем «Хольгер Датский» был поставлен в 1944 г., во время Второй мировой войны, когда опера обрела особое значение национального датского манифеста против немецких фашистов. Более того, сама группа датского сопротивления, являющаяся одной из крупнейших в Королевстве, носила такое же название (Holbraad C., 2017, с. 104–105).

Итак, опера Ф. Кунцена и Й. Баггесена «Хольгер Датский» прочно вошла в историю датской музыки как знаковое, переломное событие. Авторы впервые в датском музыкальном театре не только применили приемы сквозной драматургии и перешли к мелодизированному речитативу, но, что не менее важно с содержательной точки зрения, вывели на датскую сцену героя национальных легенд с символическим именем. Вместе с тем они кардинально изменили сюжет, происходящий далеко за пределами Дании, и комически показали эпического, широко известного датчанам персонажа. Все это обнажило противоречие и повлекло за собой серьезный национальный социокультурный конфликт, ставший импульсом для развития датского национального искусства уже в эпоху романтизма. Датско-немецкое противостояние

продолжалось в XIX в. и его идеи проработали на романтической почве в твор-

честве представителей датской композиторской школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Встречается слитное написание и также через тире.

² В первом случае в наименовании движения «Deutschfehde» используется соединение двух слов – немецкого «Deutsch» («немецкий») и датского «fehde» («распря»). В цитате В.Е. Возгрина использован только датский язык, где «tyske» означает «немецкий».

³ Мы используем точный перевод с датского языка – «Хольгер Датский», тогда как в российских источниках закрепилось название «Хольгер Датчанин», что обусловлено переводом с английского языка.

⁴ Работая над либретто, Й. Багтесен опирался на поэму «Оберон» Кристофа Мартина Виланда.

⁵ Сказание о Хольгере Датском присутствуют также и во французской средневековой культуре в связи с фигурой Карла Великого. В них он известен как Ожье Датчанин.

⁶ Замок Кронборг расположен в городе Хельсингёр на северо-восточном побережье датского острова Зеландия.

⁷ Начиная с XIII в. в средневековой литературе на латинском языке Дания (и весь Скандинавский регион, в том числе Швеция и Норвегия) обозначался как *Dacia*, тогда же регион современной Румынии носил то же наименование. Только к концу эпохи средневековья Дания стала именоваться *Dania*.

⁸ «*Duodecim exellentiae patricularis ex quibus provicia Dacie pre ceteris citra mare probarur singulariter prerogara*» (цит. по: (Возгрин Е., 2019, с. 103)).

⁹ В 1218 г. к датскому королю Вальдемару II обратился епископ Риги с просьбой о помощи против эстов-язычников, нападающих на немецких колонистов, и получил согласие, а также вскоре одобрение папы римского. «Большинство хроник описывают битву при Линданисе как сражение доблестных датских крестоносцев с толпой язычников и представляют ее как великую победу Дании. Согласно легенде, во время боя с небес упал Даннеброг (датский флаг) – красное полотнище с белым прямым крестом, ставшее с тех пор государственным символом этой страны (и, кстати, первым национальным флагом в мировой истории) (Кавалаяускас А., 2023, с. 71–73).

¹⁰ Zoëga G.T. Geirr // *A Concise Dictionary of Old Icelandic*. Oxford: Clarendon Press. 1910. URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Pers>

[eus:text:2003.02.0002:entry=geirr](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Pers) (дата обращения 17.01.2025). «Ger» легло в основу слова «Германия» («ger» – копье, «Mann» – мужчина, человек).

¹¹ Holm // *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB). URL: <https://svenska.se/saob/?sok=holm> (дата обращения: 15.01.2025).

¹² Наиболее полно датская символика равнины как национальный фактор рассматривается в статье: Хонякина Е.А., Светлова О.А. Концепция «равнинности» и ее претворение в ранних симфониях Нильса Вильгельма Гаде // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 29–42.

¹³ В этой связи любопытно следующее высказывание В.Е. Возгрина: «Следует заметить, что для лидеров датского Просвещения было совершенно нехарактерно упомянутое презрительное отношение к древности, свойственное просветителям остальной Европы. Возможно, этому содействовал необычно высокий интерес к истории, присущий датчанам, в том числе их королям» (2019, с. 297).

¹⁴ Эта легенда представлена в европейской культуре, например, в различных *Chanson de geste* (досл. – «песнь о деяниях», или «жеста» – жанр французской средневековой литературы, для которой характерно эпическое содержание), в частности фрагменты из жизни героя можно встретить в «Песне о Роланде».

¹⁵ В мифологии удар зачастую интерпретируется как проклятье.

¹⁶ Сюжет оперы происходит во времена Карла Великого (VIII–IX вв.) и разворачивается вокруг ссоры короля эльфов Оберона и королевы сильфид Титании. Они поклялись, что помирятся только в том случае, если найдут человеческую пару, которая останется верна друг другу, несмотря на все опасности и искушения. Этот столетний мучительный конфликт обрел свое завершение, когда Оберон и Титания нашли пару в лице одного из рыцарей Карла Великого Хольгера Датского и дочери багдадского султана Буурмана Реции. Самооборонясь, Хольгер убил одного из сыновей Карла Великого, и в качестве наказания ему было велено отрезать прядь бороды султана и публично поцеловать его дочь. Попавшие в рабство и ожидающие смерть влюбленные спасены Обероном и Титанией. Данной фабулой и некоторыми мотивами опера схожа с «Волшебной флейтой» В.А. Моцарта, к созданию которой композитор приступил спустя полтора года после премьеры «Хольгера Датского». Однако неизвестно, была ли знакома В.А. Моцарту

датская опера. В то же время В.А. Моцарт был одним из самых любимых композиторов Ф. Кунцена и после премьеры «Волшебной флейты» датский композитор написал Увертюру на темы В.А. Моцарта из этой оперы.

¹⁷ В немецком варианте оперы его имя представлено как Шерасмин.

¹⁸ Krogh T. F.L. Ae. Kunzen // Dansk Biografisk Leksikon. URL: https://biografiskeksikon.lex.dk/F.L._Ae._Kunzen (дата обращения: 15.01.2025).

¹⁹ Как уже упоминалось, Томас Оверскоу в рецензии на постановку отмечал «великолепные точные костюмы» (цит. по: (Kongsted O., 1996, p. 21)).

²⁰ Напомним об экзотической ориентальной линии во французском театре еще со времен барокко, в частности, операх «Галантная Европа» А. Кампра (1697), «Галантная Индия» (1735) Ж.Ф. Рамо, затем классических комических операх «Одураченный кади» (1761) П.А. Монсиньи, «Земира и Азор» (1771) А. Гретри. В связи с влиянием французской драматургии (с ориентальными мотивами) на творчество К.В. Глюка упомянем его оперу «Одураченный кади» с музыкой П.А. Монсиньи на текст П.Р. Лемоннье (1761), отчасти оперу-балет «Осажденная Цитера» на либретто Ш.С. Фавара (1759), «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки» на текст Л. Данкура (1764) (Брянцева В., 1985, с. 221).

²¹ Как правило, для отражения именно национального качества музыки в скандинавской научной музыкальной литературе определение «Тон» пишется с заглавной буквы.

²² Клаус Нильсен Шалль (1757–1835) – датский скрипач и композитор. Музыкальной теории и композиции учился у И. Хартмана и И.А.П. Шульца. Несмотря на значительное число сочинений в области сценической музыки, он был известен, скорее, как композитор, делающий большое количество оплошностей. Известный датский композитор рубежа XVIII–XIX вв. Фридрих Кулау (1786–1832) писал о К. Шалле: «он не мог написать 8 тактов без ошибок» (цит. по: (Briska G., 1887, p. 53)).

²³ Непотизм – служебное покровительство родственникам и своим людям, кумовство (см.: (Непотизм // Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: ГИС, 1938. Т. 2. Л.: Ояловеть. Стб. 533. 1040 стб.)).

²⁴ Сюжет развивается вокруг средневекового датского короля Эрика I Доброго, или Великодушного (предположительно 1070–1103). Эрик I Добрый прославился своими «восточными» походами в Швецию, Русь и Византию. Желал дойти до Иерусалима, однако этому не суждено было сбыться. Монарх похоронен на Кипре.

ЛИТЕРАТУРА

Белянский Д.Б. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.

Брянцева В.М. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра: Исследование. М.: Музыка, 1985. 311 с.

Возгрин В.Е. Летописцы и историки Дании: эволюция национальной историографии от Средневековья до современности. СПб.: Изд-во Крива, 2019. 816 с.

Кавалаяускас А. Прибалтика. Полная история. М.: АСТ, 2023. 384 с.

Мельникова Е.А. Происхождение и «легендарная» история данов // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. М.: Наука, 1996. С. 37–38.

Палудан Х., Ульсиг Э., Расмуссен К.П. История Дании / под ред. С. Буск, Х. Поульсен. М.: Весь мир, 2007. 592 с.

Хонякина Е.А. Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 119–130.

Briska G. St. Schall, Claus Nielsen // Dansk biografisk lexikon. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn). Græbes Bogtrykkeri, 1887. P. 52–55.

REFERENCES

Belyanskiy, D.B. (2021), *Zolotoy vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv* [The Golden Age of Danish culture: music among the arts], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Briska, G. (1887), "St. Schall, Claus Nielsen", *Dansk biografisk lexikon*, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn), Græbes Bogtrykkeri, Kjøbenhavn, pp. 52–55. (in Dan.)

Bryantseva, V.M. (1985), *Frantsuzskaya komicheskaya opera XVIII veka. Puti razvitiya i stanovleniya zhanra: Issledovaniye* [French comic opera of the 18th century. Paths of development and formation of the genre: Research], Muzyka, Moscow, 311 p. (in Russ.)

Holbraad, C. (2017), Danish Reactions to German Occupation, University College London, 230 p. (in Eng.)

Jensen, A.Ø., Røllum-Larsen, C., Sørensen, I. (2004), *Wahlverwandtschaften. Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland*, in Krabbe N. (ed.), Det Kongelige Bibliotek, København, 118 p. (in Germ.)

Kavalyauskas, A. (2023), *Pribaltika. Polnaya istoriya* [Baltics. Full history], AST, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Khoniakina, E.A. (2023), "The role of German composers in the musical culture of Denmark in the 18th century", *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 119–130. (in Russ.)

Holbraad C. Danish Reactions to German Occupation. London: University College London, 2017. 230 p.

Jensen A.Ø., Røllum-Larsen C., Sørensen I. Wahlverwandtschaften. Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. 118 p.

Kongsted O. Om Holger Danske og Holger-fejden // *Magasin Fra Det Kongelige Bibliotek*. 1996. 10 (4), p. 19–31.

Niemann W. Die Musik Skandinaviens. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1906. 155 S.

Shore D. The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846: diss. ... PhD / Dan Shore. The City University of New York, 2008. 233 p.

Kongsted, O. (1996) "Om Holger Danske og Holger-fejden", *Magasin Fra Det Kongelige Bibliotek*, vol. 4, no. 10, pp. 19–31. (in Dan.)

Mel'nikova, E.A. (1996), "Origin and «legendary» history of the Danes", *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. 37–38. (in Russ.)

Niemann, W. (1906), *Die Musik Skandinaviens*, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 155 p. (in Germ.)

Paludan, Kh., Ul'sig, E., Rasmussen, K.P. (2007), *Istoriya Danii* [History of Denmark], in S. Busk, Kh. Poul'sen (ed.), *Ves' mir*, Moscow, 592 p. (in Russ.)

Shore, D. (2008), *The emergence of Danish national opera, 1779–1846*, PhD Thesis, New York, 233 p. (in Eng.)

Vozgrin, V.E. (2019), *Letopistsy i istoriki Danii: evolyutsiya natsional'noi istoriografii ot Srednevekov'ya do sovremennosti* [Chronicles and historians of Denmark: the evolution of national historiography from the Middle Ages to the present], Izdatel'stvo Kriga, Saint Petersburg, 816 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хонякина Елена Александровна, преподаватель, аспирант кафедры истории музыки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова) Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: lenokh98@mail.ru

Author Information

Elena A. Khoniakina, lekturer, postgraduate of Department of Music History (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent O.A. Svetlova) at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lenokh98@mail.ru

Поступила в редакцию 24.01.2024

После доработки 12.02.2025

Принята к публикации 13.02.2025

Received 24.01.2024

Revised 12.02.2025

Accepted for publication 13.02.2025

© Дун Яньзюнь, 2025

УДК 783.21

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-32-42

ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЕ ПИСЬМО В МЕССЕ Es-dur ФРАНЦА ШУБЕРТА

Дун Яньзюнь¹

¹ Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, Казань, 420015, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена Мессе № 6 Es-dur, D. 950 Ф. Шуберта – последнему сочинению мастера в данном жанре. Созданная незадолго до смерти месса стала образцом художественной зрелости композитора, с одной стороны, и отразила его особое отношение к церковно-католическому канону – с другой. Месса анализируется с точки зрения специфики вокально-хорового письма Шуберта, раскрывающейся во взаимодействии с оркестром. Три хоровые фуги, по традиции сочиненные Шубертом для определенных разделов в частях *Gloria*, *Credo* и *Sanctus*, рассматриваются как проявление высокого полифонического мастерства и как серьезное испытание для дирижера, хоровых и инструментальных исполнителей. Наиболее выразительные эпизоды мессы – *Domine Deus* в *Gloria* и *Agnus Dei* – вобрали в себя лучшие достижения композиторской техники в области вокально-хоровой мелодики, гармонии и тембровой драматургии. В то же время они отразили экзистенциальные и религиозные вопросы, волновавшие Шуберта в последние месяцы жизни. Нетипичный для месс австрийских композиторов эмоциональный модус частей *Gloria*, *Sanctus* и *Agnus Dei* позволяет сделать вывод об индивидуальном, глубоко личностном преломлении идей христианства и столь же индивидуальной музыкально-стилистической трактовке литургии.

Ключевые слова: Франц Шуберт, Месса Es-dur, хор, хоровая партия, фуга, хоровое письмо, исполнение

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дун Яньзюнь. Вокально-хоровое письмо в Мессе Es-dur Франца Шуберта // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 32–42. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-32-42.

VOCAL AND CHORAL WRITING IN FRANZ SCHUBERT'S MASS Es-dur

Dong Yanjun¹

¹ N.G. Zhiganov's Kazan State Conservatory, Kazan, 420015, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to Schubert's Mass no. 6 Es-dur, D.950, the master's last work in this genre. Created shortly before his death, the mass became an example of the composer's artistic maturity, on the one hand, and reflected his special attitude to the church-Catholic canon, on the other. The mass is analyzed from the point of view of the specificity of Schubert's vocal and choral writing, revealed in direct interaction with the orchestra. Three choral fugues, traditionally composed by Schubert for certain sections in the *Gloria*, *Credo* and *Sanctus* movements, are considered as a manifestation of high polyphonic mastery and as a serious test for the conductor, choral and instrumental performers. The most expressive episodes of the mass – *Domine Deus* in *Gloria* and *Agnus Dei* – incorporated the best achievements of composer's technique in the field of vocal and choral melody, harmony and timbre dramaturgy. At the same time, they reflected the existential and religious questions that troubled Schubert in the last months of his life. The emotional mode of the *Gloria*, *Sanctus* and *Agnus Dei* parts, which is atypical for masses of Austrian composers, allows us to conclude about an individual, deeply personal refraction of the ideas of Christianity and an equally individual musical and stylistic interpretation of the liturgy.

Keywords: Franz Schubert, Mass Es-dur, chorus, choral part, fugue, choral writing, performance

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

For citation: Dong Yanjun (2025), "Vocal and choral writing in Franz Schubert's Mass Es-dur", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 32–42. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-32-42.

В европейском музыкально-духовном наследии особенно выделяются две последних мессы Шуберта – Пятая As-dur (1819–1822, 1826) и Шестая Es-dur (1828). Если Пятая месса считается общепризнанным шедевром, которому посвящен ряд серьезных статей и очерков, то месса Es-dur по сей день остается в тени своей предшественницы. Она гораздо реже привлекает внимание концертных исполнительских коллективов и исследователей литургических жанров. Возможно, причина кроется в предубеждениях, порожденных высказываниями некоторых музыкантов и музыковедов. К примеру, британский искусствовед Лео Блэк, сравнивая две последние мессы Шуберта, не стал скрывать вкусовых предпочтений: «В отличие от (мессы. – Д.Я.) ля-бемоль мажор, проникнутой теплотой и любовью, я считаю (мессу. – Д.Я.) ми-бемоль мажор триумфом техники, упорства и чувства долга – достоинств, составляющих в сумме "исполнительский престиж", жизненно важный для любого исполнителя, но не заменяющий очарования...» (Black L., 2012, p. 34).

Действительно, последнюю мессу Шуберта сложно назвать «очаровательной». Тяжелобольной композитор, которому оставалось жить несколько месяцев, выразил сложную духовную борьбу, чувство безмерного трагизма, неизбежности смерти и глубокие размышления о Боге и Вечной жизни. «Это великое сочинение показывает такую глубину субъективной мысли... что ни один чуткий слушатель не может не остаться глубоко растроганным», – отметила Е. Бадура-Шкода (цит. по: (Burton Sean M., 2011, p. 51)).

Шуберт сочинил Мессу Es-dur (D. 950¹) в июле 1828 г. Ее первое исполнение со-

стоялось в церкви Святой Троицы в Альзенгрунде – пригороде Вены, где она прозвучала 4 октября 1829 г., спустя почти год после смерти мастера². Брайан Ньюбоулд предположил, что для этой церкви композитор и сочинил свою последнюю мессу (Newbould B., 1997, p. 284).

Партитура Шестой мессы поражает мастерством и вдохновенностью музыкальной мысли, и, несомненно, является ярким свидетельством композиторской зрелости Шуберта. В отличие от предыдущей мессы, здесь состав оркестра не включает флейты и орган. В него входят: 2 гобоя, 2 кларнета in B, 2 фагота, 2 валторны in Es, 2 трубы in B (в Sanctus – in Es, в Agnus Dei – in C), 3 тромбона, литавры, струнные. Отсутствие органа, который и в Пятой мессе также может быть опущен, отнюдь не означает светский характер мессы или тенденцию к секуляризации, в чем Шуберта упрекали некоторые критики. Для австрийской традиции начала XIX в. главным маркером духовной музыки было не участие органа, а полифоническое письмо, в котором композитор достиг несравненных высот, используя в последней мессе больше контрапунктических приемов, чем в любой другой. Помимо примеров имитационной и контрастной полифонии, канонического вступления голосов и нескольких эпизодов фугато, композитор сочинил три полноценные фуги для хора и оркестра.

Состав хора традиционен: SATB (сопрано, альты, теноры, басы), а в выборе солистов Шуберт в первый и единственный раз допустил исключение, добавив второго тенора: SATTB. Два тенора и сопрано солируют в *Credo*, в разделе *Et incarnatus est*, который покоряет лирической теплотой и грацией. Полный квартет солистов

участвует только в двух последних частях: *Benedictus* и *Agnus Dei*. В *Benedictus* они исполняют продолжительные лирические разделы с широким диапазоном мелодии, а хору поручаются только небольшие фразы, контрастирующие по характеру. В *Agnus Dei* четверем солистам поручен пленительный пасторальный эпизод в разделе *Dona nobis pacem*, в котором хор участвует по принципу респонсорного пения, повторяя лишь начальную интонационную формулу сольных фраз. Участие солистов в этих разделах мессы определялось не художественным вкусом Шуберта, а сложившимися правилами построения музыкальной композиции мессы, согласно которым разделы *Et incarnates est*, *Benedictus* и *Dona nobis pacem* целиком или частично предназначались для солистов. Однако, соблюдая эти формальности, Шуберт проявил свое личностное, глубоко человеческое и искреннее осмысление канонического текста.

Знакомство с партитурой и лучшими исполнительскими интерпретациями³ не может не удивить высочайшим уровнем шубертовского мастерства, которое проявляется в том, что за кажущейся простотой и лирической непосредственностью скрывается техническая изощренность, внутренняя дисциплина, безупречный музыкальный вкус и внушительный для 31-летнего композитора опыт.

Хоровые партии удобны для пения и обычно не выходят за пределы привычных диапазонов. Диапазон сопрано достаточно широкий: $c^1 - as^2$, но самые высокие и самые низкие ноты появляются редко, а рабочая тессitura, как правило, ограничена участком $f^1 - es^2$. Единственное сложное и опасное для исполнителей место встречается в *Sanctus* (т. 22). Здесь сопрано должны выдерживать шестнадцатые и восьмые ноты as^2 в течение такта на *fff*. В целом партии хоровых сопрано гораздо проще и удобнее, чем в Пятой мессе, где у них есть продолжительные эпизоды

до 30 тактов в очень высокой тесситуре. Например, в *Credo* Пятой мессы, начиная со слов *per quem omnia facta sunt*, нижняя граница диапазона сопрано – c^2 .

Партия басов Шестой мессы предназначена для низких и сильных голосов с одинаково ровным звучанием в малой и большой октаве, т.е. для настоящих басов, а не баритонов. Диапазон их партии почти достигает двух октав: $F-es^1$, но тесситура ограничивается октавой $B-b$, и мелодия сосредоточена, главным образом, в малой октаве. Партии альтов и теноров тоже не требуют экстраординарного диапазона, хотя предполагают у хористов крепкий средний регистр.

Основная техническая задача для исполнителей хоровых и сольных партий заключается в точном интонировании мелодии, так как музыкальное полотно мессы пронизано хроматикой, сложными гармониями, неожиданными тональными сдвигами, экспрессивными модуляциями. При этом сольные партии – никогда, а хоровые – редко движутся в унисон. Все они насыщены хроматическими интонациями, часто содержат скачки на уменьшенные и увеличенные интервалы, интонирование которых усложняется в подвижном темпе и особенно в эпизодах *tutti*. Исполнителям необходимо развитое чувство гармонии, так как тонкое слышание гармонических красок подсказывает им нужную громкость, тембр и динамические нюансы. Выдающийся дирижер Роберт Шоу подчеркивал «потрясающий эмоциональный эффект» гармонических модуляций Шуберта в части *Kyrie* и характеризовал его как «успокаивающий, ведущий к задумчивости, как бы замкнутый и ретроспективный» (Blocker R., 2004, p. 319). Не менее содержательно и интенсивно гармоническое движение в других частях мессы.

Наиболее трудными для всех исполнителей как хористов, так и инструменталистов являются полифонические эпизо-

позитору мастерски удалось добиться прозрачности музыкального полотна благодаря равномерному распределению голосов в своем диапазоне. Гимнический характер темы, быстрый темп, праздничный характер оркестровки, подчеркнутый торжественными фанфарами валторн, олицетворяют победу вечной жизни над смертью и страданиями. Беспрецедентная продолжительность (224 тактов) фуги предполагает не только хорошую подготовку исполнителей, но и физическую выносливость. Сложность оркестровой и хоровой фактуры может вызвать тенденцию к замедлению темпа, но дирижеру чрезвычайно важно выдерживать заданный темп до конца части.

Фуга *Osanna*, завершающая *Sanctus*, совсем небольшая (62 такта) и полностью повторяется после *Benedictus*. Она близка двум другим фугам своим светлым торжественным характером, оптимистическими интонациями и продолжительными юбилеями. Тема фуги, начинающаяся с восходящего октавного скачка, бросает вызов технической подготовке хористов, но интонированию помогают инструментальные удвоения. В дублировании хоровых партий участвуют гобои, кларнеты, фаготы, тромбоны и низкие струнные, выделяя и усиливая экспрессивные хроматические сдвиги, которыми изобилует фуга.

Современным оркестрам и хоровым коллективам, исполняющим Шестую мессу Шуберта, приходится затрачивать немалые усилия, чтобы добиться сбалансированности звучания хора и дублирующих инструментов. Особенно это касается современных тромбонов, звук которых намного громче, чем во времена Шуберта. Тромбоны подчеркивают важность религиозных догматов и усиливают весомость хоровых партий, но не должны их заглушать, поэтому в мессе *Es-dur* тромбонистам нужно найти крепкий, но не громоподобный звук.

Наивысшая цель для дирижера, берущегося за Мессу Шуберта, заключается не столько в исполнительском совершенстве хора и оркестра, сколько в необходимости передать богатую эмоциональную палитру, таящуюся в этой партитуре: от нежной меланхолии *Kyrie*, утонченного лиризма *Benedictus*, созерцательности и пасторальной безмятежности *Dona nobis pacem*, светлой радости *Osanna* и *Cum sancto spiritu* до различных оттенков скорби и отчаяния *Sanctus*, сумеречного драматизма *Domine Deus* и беспримерного трагизма *Agnus Dei*. Лучшие дирижеры такие, как Клаудио Аббадо, Сильвен Камбрелен, Уильям Максфилд, соприкасаясь с этим удивительным сочинением, стремились избежать двух крайностей: с одной стороны – сухого формализма, с другой – излишнего пафоса, который могут инспирировать наиболее экспрессивные страницы мессы.

Одним из таких эпизодов является центральный раздел *Gloria – Domine Deus* (*Andante con moto*, g-moll, $\frac{3}{4}$). В общей концепции мессы он воспринимается как библейская драма или, по словам Гленна Стенли, как «миниатюрная апокалиптическая драма» (Stanlly G., 1997, p. 222), контрастирующая своим сумеречным характером праздничным славословиям предыдущего раздела *Gloria in Excelsis Deo* и следующего *Quoniam*. В этой драме нет смыслового конфликта, но отчетливо проявляется внутренний музыкально-динамический контраст, который возникает из противопоставления трагически обреченного возгласа *Domine Deus, agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (Лебедев С., 2000, с. 23–24) (*Господи Боже, Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира*⁴) и лирически просветленного «ответа» *Miserere nobis* (*Помилуй нас*). Восходящая направленность, фортиссимо, императивный ритм и напряженный нисходящий ход на уменьшенную квинту в конце первого построения, всегда выдержанного в одной

тональности, противопоставляется нежно-акварельным краскам мажорной фразы *miserere nobis*, всякий раз модулирующей в новые тональности. Контраст двух этих построений, чередующихся четыре раза, обостряется темброво-хоровыми красками. Суровая первая фраза поручается только двум хоровым партиям (басам и тенорам, тенорам и альтам, басам и сопрано), а тихий хорал *miserere* – полному хоровому составу (пример 2).

Пример 2. Ф. Шуберт. Месса № 6. D. 950.
Gloria, раздел *Domine Deus*, тт. 150–173
(Schubert F., 1887, S. 31–33)

The image shows a page of a musical score for Franz Schubert's Mass No. 6, Gloria, Domine Deus section. The score is written for a large ensemble, including Flute, 3 Trombones, Tenor, Bass, Clarinet in B, Soprano, and Alto. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics, including fortissimo (ff), piano (p), and crescendo/decrescendo markings. The lyrics are in Latin and Russian, with the Russian text being a translation of the Latin. The score is arranged in a multi-staff format, with each instrument or voice part on its own staff. The overall mood is dramatic and expressive, reflecting the text of the Gloria.

Большую роль в создании контраста играет оркестровка первой фразы: фаготы и тромбоны ведут самостоятельную тему из нескольких долгих нот, интонационно напоминающую начальный мотив *Dies Irae*. Эта тема, символизирующая Страшный суд, предваряет тему хора и великолепно с ней сочетается. Тремоло струнных, следующих за фаготами и тромбонами с опозданием на одну долю,

обостряет драматизм и чувство страха перед Божьей волей. А фраза *miserere nobis* поддерживается только кларнетами и фаготами и только во второй ее половине, когда совершается модуляция, красоте которой подчеркивает матовый тембр духовых инструментов. Модуляционный круг всего раздела *Domine Deus* начинается с g-moll, проходит через C-dur, F-dur, d-moll, G-dur и вновь возвращается в исходную тональность.

Невозможно не заметить контраст и внутри самой первой фразы: ее первая часть – героическая, устремленная вверх мелодия, вторая же построена на задумчивых восходящих и нисходящих малосекундовых интонациях, а в конце монотонно повторяющая одну и ту же ноту. Композитор детализировал и динамические нюансы, начиная фразу на *ff*, затем указывая *decresc.* на словах *quitollis*, и доводя ее до *pp* в конце. Музыка этого эпизода настолько глубока и выразительна, что для успешной интерпретации дирижеру достаточно избегать чрезмерной эмоциональности и добиться от хора сдержанного и деликатного исполнения.

Еще один эпизод, по драматичности и остроте контрастов сравнимый с *Domine Deus*, содержится в *Agnus Dei* (Andante con moto, c-moll, 3/4). Первая тема фугато заимствована Шубертом из фуги cis-moll первого тома ХТК И.С. Баха, а чуть позже будет положена в основу песни «Двойник». Тема состоит всего из четырех акцентированных нот *c-h-es-d* и напоминает интонационный контур *b-a-c-h*. Сочетание баховского мотива и текста стихотворения Г. Гейне, которое Шуберт положил на музыку спустя несколько недель после окончания мессы, позволяет обозначить вектор экзистенциально-философских размышлений и понять чувства, волновавшие композитора в последние месяцы жизни.

Стихотворение Гейне взято Шубертом из третьей части «Книги песен» (1827),

где оно было напечатано без названия. В нем автор вспоминает свою возлюбленную, приходит к дому, где она когда-то жила и, встречая юношу, испытывающего ту же «боль любви», узнает в нем самого себя. У Гейне это видение подразумевает, что автор уже умер, а его душа бродит по местам, при жизни взволновавшим ее. Очевидно, образ двойника глубоко резонировал с собственными болезненными воспоминаниями Шуберта, обострившимися из-за предчувствий скорой смерти. Взяв за основу тему фуги Баха, он создал одну из самых трагических страниц своего вокального наследия. Форма «Двойника» напоминает пассакалию на баховскую тему из четырех нот, многократно повторяемую как *basso ostinato*.

В схожем ключе Шуберт трактует эту тему в *Agnus Dei* мессы. Тема Баха (или Двойника) открывает часть, вызывая своим грозным размахом священный трепет. Она поручена хоровым басам, бас-тромбонам и фаготам, звучащим в унисон. Валторны и трубы выступают на другой стороне драматического конфликта: в противовес остальному оркестру и хору, они повторяют одну и ту же ноту (V ступень) на слабой доле на *fz* (пример 3). Вторая тема фугато, которую проводят хоровые тенора с тенор-тромбоном, альтами (струнными) и первым фаготом, мелодически отличается от первой, но полностью отвечает ей решительно-волевым характером.

Протяженный раздел *Agnus Dei* тоже напоминает пассакалию, в которой тема Двойника, повторяясь подобно *basso ostinato* снова и снова, символизирует неотвратимость Высшего суда. Только краткие эпизоды светлой умиротворенной лирики на словах *miserere nobis* (тт. 24–32, 56–63) дважды рассеивают мрачную картину. В последнем разделе фугато тема Двойника звучит тихо и смиренно на фоне доминантового органного пункта у бас-тромбона и контрабасов,

Пример 3. Ф. Шуберт. Месса № 6.
Agnus Dei, тт. 1–8 (Schubert F., 1887, S. 134)

The image shows a page of a musical score for the beginning of the *Agnus Dei* section from Schubert's Mass No. 6. The score is written for a large orchestra and choir. The instruments listed on the left are: Clarinet in B, Fagotti, Corni in E-flat, Trombe in C, 3 Tromboni, Violino II, Viola, Alto, Tenore, and Basso. The music is in 3/4 time. The bass line (Basso) features a prominent, repeating motif that serves as the *basso ostinato*. The vocal parts (Alto, Tenore, Basso) enter with a melody that is a variation of the bass line. The score is marked with dynamics such as *fz* (forzando) and *f* (forte).

в то время как у альтов и виолончелей обрывочно возникают реминисценции второй темы фугато, ранее выражавшей дух решимости и сопротивления.

Dona nobis pacem (Andante, Es-dur, alla breve) контрастирует основному разделу *Agnus Dei* своей прозрачной фактурой, напевно-лирическими мелодиями, изящными фигурациями струнных и пасторальными отыгрышами духовых инструментов. Хоровое письмо отличается простотой и мелодичностью, но в средней части есть замечательный эпизод антифонного пения, когда басы исполняют новую фразу (тт. 127–131), следом ее повторяет весь хор, а затем она ложится в основу четырехголосного фугато солистов.

Этот идиллический раздел мог бы завершить мессу, оставив в слуховой памяти светлый, созерцательный образ. Но композитор возвращает *Agnus Dei* и тему Двойника, которая после наивного хора *Dona nobis* кажется еще более настойчивой, и в последний раз звучит моноритмично у всего хора, tutti оркестра, на *ff* и *fz*. Заключительный раздел основан на модифицированном материале *Dona*

nobis. Однако прежде светлая и спокойная тема изменилась: ее элегантно окончание сменилось хроматической интонацией темы Двойника. Лишь последние такты дают ощущение смирения и просветления.

В контексте других австрийских месс рубежа XVIII – начала XIX в. месса Шуберта выделяется нетрадиционной эмоциональной трактовкой частей. Определенные разделы *Credo* – например, *Et crucifixus*, обычно исполненный трагической скорби – не вызывают у него такого драматического вдохновения, как рассмотренные эпизоды *Gloria* и, особенно, *Agnus Dei*. Это отличает его музыку от месс композиторов старшего поколения – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Например, в мессах Гайдна «основным эмоциональным модусом текста *Gloria* всегда был образ радости и прославления», а средний раздел (*Gratias* или *Qui tollis*) решался «в нежно-лирическом ключе», включая «образы жалобной мольбы» (Баранов А., 2012, с. 105). Шуберт же видит в каноническом тексте *Gloria* особое членение, сокращая строки *Gratias* и объединяя их с *Qui tollis* в раздел, в котором разыгрывается небольшая по масштабу, но глубокая, насыщенная внутренней борьбой драма.

Схожая тенденция прослеживается в трактовке *Sanctus*, которому «композиторы стремятся придать ему сходство с гимном» (Баранов А., 2012, с. 155), а Шуберт интерпретирует его как интроспективный эпизод, олицетворяющий душевные колебания: от скорби и отчаяния до смирения и светлой радости. Часть *Agnus Dei* обычно воплощала просветленно-лирические настроения (В.А. Моцарт, И. Альбрехтсбергер, И. Хольцбауэр) или различные оттенки скорби и печали (Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, Л. Керубини). У Шуберта эта часть становится драматической кульминацией мессы, по смыслу и эмоциональному потрясению близкой

сцене Страшного суда, а по стилистике напоминающей *Dies Irae*.

Яркая индивидуальность Шуберта, его религиозная искренность проявилась не только в особой эмоциональной интерпретации литургического текста, но и в купировании его отдельных частей. В первую очередь это касается *Credo* – молитвы, содержащей перечисление главных догматов христианства. В частности, у Шуберта полностью пропущена девятая строка молитвы *Et unam Sanctam Catholicam et apostolicam Ecclesiam* ([Берую] в единую святую соборную апостольскую Церковь), фразы *Patrem omnipotentem* (Отца Вседержителя), *genitum, non factum et consubstantialem Patri* (рожденного, несотворенного, единосущного Отцу), а также некоторые строки в *Gloria*.

Подобные пропуски встречаются почти во всех мессах Шуберта, но историческое музыкознание до сих пор не предложило аргументированной причины столь вольного отношения композитора к тексту. Одни исследователи предполагали, что это происходило по ошибке и невнимательности, другие считали, что пропуски допускались венскими литургическими традициями, и лишь немногие осмелились предположить, что в диспозиции текста отразилось отношение Шуберта к католическому христианству. В частности, Дэннис Шро допустил: «Заслуживает внимания идея о том, что Шуберт удалил некоторые фразы, потому что не верил в них» (Shrock D., 2009, p. 383). Очевидно, Шуберт подходил к тексту критически и абсолютно индивидуально, оставляя для себя лишь те доктрины и заявления, которые не вызывали у него сомнений, в которые он искренне верил и которые встречали живой отклик в его сердце. Современный австрийский дирижер Ф. Вельзер-Мёст метко прокомментировал подход композитора к церковному канону: «Шуберт словно снял литургическую мессу с высокого пьеде-

стала и поставил ее прямо на землю, сосредоточив внимание на человеческих эмоциях и наших личных отношениях с божественным»⁵.

Кроме того, композитор прибегал к текстовым перестановкам, нарушающим логику канонического текста. Например, в *Credo* после *Crucifixus* следует *Et resurrexit*, а композитор вместо этого повторяет лирический раздел *Et incarnatus* и экспрессивный *Crucifixus*, а только затем переходит к *Et resurrexit*. Эти перестановки вызывали упреки музыкальных критиков XIX в., считавших, что после Распятия должно следовать Воскрешение, а не повторяться Боговоплощение. Очевидно, в данном случае Шуберт руководствовался не церковно-каноническим правилом, а музыкальным вкусом, на что обратил внимание британский исследователь Г. Мишкин: «Повтор трио “Et incarnatus est” обязателен с точки зрения музыкальной логики, хотя и может быть подвергнут критике как литургическое отклонение. Не повторить мелодию, столь прекрасную и отвечающую общему замыслу, было бы нарушением эстетического закона, столь же глубокого, как и всякая каноническая доктрина» (Mishkin H., 1978, p. 243).

Все эти текстовые нарушения, ставшие объектом дискуссий для потомков, совершенно не беспокоили современников Шуберта, по крайней мере, в бидермайерской Вене, где Месса Es-dur была исполнена в 1829 г. Это говорит о том, что свободная трактовка текста не могла стать причиной забвения ни этой мессы, ни других духовных сочинений мастера.

В начале XIX в. вместе с бурным развитием романтизма возродился интерес к музыкальным шедеврам ренессанса и барокко, а истинно возвышенная духовная музыка стала ассоциироваться с полифонией Дж. Палестрины и И.С. Баха. В очерках немецких романти-

ков мечты о возрождении ренессансного стиля а *capella* сочетались с критикой концертного (т.е. светского, подверженного оперному влиянию) стиля месс Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Эта идея легла в основу Цецилианского движения, развернувшегося в 1830–1870-е гг. и призывавшего композиторов обратиться к стилю римской полифонии XVI в., который рассматривался как идеал церковной музыки. «Представители лиг св. Цецилии считали, что для религиозных целей гораздо больше подходят мессы Дж. Палестрины и О. Лассо, создающие настроенное смирения и раскаяния, чем композиции XVIII – начала XIX веков... При этом корень зла <...> виделся в использовании оркестровых инструментов (этого мнения придерживался даже Р. Вагнер) и в размывании границ между стилем церковной и светской музыки» (Жесткова О., 2012, с. 22). Борьба цецилианцев за «истинно сакральную музыку» привела к репертуарным ограничениям в большинстве австрийских церквей, и мессы Гайдна, Моцарта и Шуберта оказались позабыты.

Их второе открытие началось в XX в., и если мессы Гайдна и Моцарта стали не только достоянием церкви, но и концертных залов, то духовная музыка Шуберта исполняется гораздо реже и еще ждет своего настоящего возрождения. Однако ряд выдающихся дирижеров, включая Клаудио Аббадо, Шарля Дютюа, Карло Марию Джулини, Эриха Лайнсдорфа, Хельмута Риллинга, Джеймса Левина, Роберта Шоу, Майкла Тилсона Томаса, Сильвена Камбрелена, Уильяма Максфилда, Франца Вельзер-Мёста, уже представили Мессу Es-dur своей публике. Многие из них сделали записи исполнения, которые могут служить великолепным образцом глубокого и деликатного подхода к духовной музыке Шуберта для будущих поколений музыкантов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ D. 950 означает номер мессы Es-dur в каталоге произведений Ф. Шуберта, впервые составленном Отто Эрихом Дойчем в 1951 г.

² Впервые Шестая месса была опубликована в виде клавира издательством Rieter-Biedermann, а редакцию для публикации анонимно сделал И. Брамс.

³ Среди лучших исполнителей Мессы Es-dur можно отметить оркестр Эльбской филармонии (NDR Elbphilharmonie Orchestra) под управлением Сильвена Камбрелена на фестивале *Herbstliche Musiktage* в Мюнстере в 1997 г. (см.: (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ft27FAG66uo&t=1333s>)).

Достойна упоминания запись исполнения, осуществленного оркестром и хором Лихтенштейна (Chorseminar Liechtenstein und Sinfonieorchester Liechtenstein) под управлением Уильяма Максфилда (см.: (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N5oiAmWdiaE&t=293s>)).

⁴ В этом разделе Шуберт редуцирует три строки до одной, оставляя от *Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens, / Domine Fili unigenite Jesu Christe, / Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* только *Domine Deus, Agnus Dei* и сразу переходит к *qui tollis peccata mundi*. Подобным образом композитор поступает и в других многотекстовых частях мессы (см.: (Лебедев С., 2000, с. 23–25)).

⁵ Welser-Möst Franz. Schubert. Mass No. 6 in E-flat major, D. 950 // The Cleveland Orchestra conducted by Franz Welser-Möst. Recorded live in Mandel Concert Hall at Severance Music Center in Cleveland, Ohio, in January 2023 Recorded at 24bit 96kHz PCM Stereo and Dolby Atmos mixes available. (CDbooklet). P. 2. URL: https://www.clevelandorchestra.com/globalassets/recordings/schubert-mass/tco-08_schubert-mass-6_book_final_22may23.pdf (дата обращения: 29.10.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Баранов А.Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте развития литургической музыки Австрии XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2012. 246 с.

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

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

Black L. Late thoughts from Schubert: The 1828 replacement Benedictus for the C major Mass // The Musical Times. 2012. Vol. 153, no. 1919. Pp. 31–39.

Blocker R. The Robert Shaw Reader. New Haven, CT: Yale University Press, 2004. 480 p.

Burton Sean M. Revisiting Schubert's «Mass No. 6 in E-flat Major», D. 950 // The Choral Journal. 2011. Vol. 52, no. 1 (august). Pp. 51–58.

Mishkin Henry G. Schubert's Last Year, 1828 // The Massachusetts Review. 1978. Vol. 19, no. 2. Pp. 229–244.

Newbould B. Schubert: The Music and the Man. Berkeley. CA: University of California Press, 1997. 465 p.

Schubert F. Messe in Es für vier Singstimmen und Orchester. Franz Schubert's Werke, Serie XIII: Messen, no. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP711105-PMLP6225-00._SCHUBERT_-_MASS_IN_Eb_-_Conductor_Score.pdf (дата обращения: 29.10.2024).

Shrock D. Choral Repertoire. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. 787 p.

Stanley G. Schubert's religious and choral music: Toward a statement of faith // The Cambridge

REFERENCES

Baranov, A.G. (2012), *Messy Iozefa Gaidna v kontekste razvitiya liturgicheskoi muzyki Avstrii XVIII veka* [Joseph Haydn's Masses in the context of the development of liturgical music in 18th century Austria], Cand. Sc. Thesis, KGG, Kazan, 246 p. (in Russ.)

Black, L. (2012), Late thoughts from Schubert: the 1828 replacement Benedictus for the C major Mass, *The Musical Times*, Vol. 153, no. 1919, pp. 31–39. (in Eng.)

Blocker, R. (2004), *The Robert Shaw Reader*, Yale University Press, New Haven, CT, 480 p. (in Eng.)

Burton Sean, M. (2011), Revisiting Schubert's "Mass No. 6 in E-flat Major", D. 950, *The Choral Journal*, Vol. 52, no. 1 (august), pp. 51–58. (in Eng.)

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.)

Mishkin Henry, G. (1978), Schubert's Last Year, 1828, *The Massachusetts Review*, Vol. 19, no. 2, pp. 229–244. (in Eng.)

Newbould, B. (1997), *Schubert: The Music and the Man*. Berkeley, University of California Press, CA, 465 p. (in Eng.)

Schubert, F. (1887), Messe in Es für vier Singstimmen und Orchester. *Franz Schubert's Werke, Serie XIII: Messen, No. 6*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Available at: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP711105-PMLP6225-00._SCHUBERT_-_MASS_IN_Eb_-_Conductor_Score.pdf (Accessed 29 October 2024). (in Germ.)

Shrock, D. (2009), *Choral Repertoire*, Oxford University Press, Oxford, New York, 787 p. (in Eng.)

Companion to Schubert / ed. Christopher, H. Gibbs.
Cambridge University Press, 1997. Pp. 207–223.

Stanley, G. (1997), Schubert's religious and choral music: toward a statement of faith, *The Cambridge Companion to Schubert*, in Christopher H. Gibbs (ed.), Cambridge University Press, pp. 207–223. (in Eng.)

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

Сведения об авторе

Дун Яньзюнь, ассистент-стажер кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.Ю. Шигаева)

E-mail: 1554281149@qq.com

Author Information

Dong Yanjun, assistant-intern at the Department of Choral Conducting at the N.G. Zhiganov's Kazan State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent E.Yu. Shigaeva)

E-mail: 1554281149@qq.com

Поступила в редакцию 10.12.2024

После доработки 29.01.2025

Принята к публикации 12.02.2025

Received 10.12.2024

Revised 29.01.2025

Accepted for publication 12.02.2025

ТОПОСЫ НОЧИ, ВОДЫ И САДА В РОМАНСАХ С.М. ЛЯПУНОВА

Н.В. Медведева¹, Чэнь Лиинь¹

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

Аннотация. Сергей Михайлович Ляпунов, известный прежде всего своей фортепианной и оркестровой музыкой, оставил 53 ромansa, отмеченных стилистическим, смысловым единством и образным родством. Романсовое творчество композитора может быть рассмотрено как целостный текст, – точно так же, как прежде изучались романсы других русских композиторов – М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова и др. Тексты, избранные Ляпуновым для романсов, находят выражение в музыке, однако анализ слова и музыки по отдельности также возможен, и он дает интересные результаты. В текстах романсов Ляпунова выделяются три значительных топоса, переходящих из опуса в опус и являющихся предметом пристального внимания композитора: ночи, воды, представленной как море, река или ручей, и сада. Все три оказываются нагруженными личными для Ляпунова смыслами, связанными с образами счастливого детства. Всем романсам, воплощающим названные топосы, присущ определенный набор музыкально-выразительных средств, в которых разворачивается одна из наиболее значимых для Ляпунова идей – переход внешнего во внутреннее. Этот процесс показан на примере нескольких романсов, где представлены упомянутые топосы.

Ключевые слова: С.М. Ляпунов, топос, романс, стихотворение, ноктюрн

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Медведева Н.В., Чэнь Лиинь. Топосы ночи, воды и сада в романсах С.М. Ляпунова // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 43–51. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-43-51.

TOPOSES OF NIGHT, WATER AND GARDEN IN ROMANCES OF S.M. LYAPUNOV

N.V. Medvedeva¹, Chen Liyin¹

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

Abstract. Sergei Mikhailovich Lyapunov, known primarily for his piano and orchestral music, left 53 romances marked by stylistic, semantic unity and similarity of images. The composer's romances can be considered as an unated text, just as the romances of other Russian and foreign composers such as M.P. Mussorgsky, N.A. Rimsky-Korsakov, S.V. Rachmaninov and others were previously considered. The texts chosen by Lyapunov for romances find expression in music, however, an analysis of the word and music separately is also possible, and it gives interesting results. In the texts of Lyapunov's romances, there are three significant toposes that pass from opus to opus and are the subject of the composer's close attention: night, water, represented as a sea, river or stream, and also a garden. All three turn out to be interconnected and loaded with personal meanings for Lyapunov, associated with images of a happy childhood. All romances embodying these toposes have a certain set of musical and expressive means, in which one of Lyapunov's most significant ideas unfolds – the transition from the external to the internal. This process is illustrated by the example of several romances, where the mentioned toposes are presented.

Keywords: S.M. Lyapunov, topos, romance, poem, nocturne

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

For citation: Medvedeva, N.V., Chen Liyin (2025), "Toposes of night, water and garden in romances of S.M. Lyapunov", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 43–51. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-43-51.

Романсовое творчество С.М. Ляпунова составляет значительную часть наследия композитора и по количеству, и по важности в воплощении волновавших его идей. Известно 53 романа, большинство из которых сгруппировано по 3–7 номеров в опусы, за исключением одного, последнего, написанного для альбома Пушкинского Дома. Можно говорить о стилистическом и образном единстве вокальной лирики Ляпунова, и заметная роль в этом принадлежит сквозным поэтическо-музыкальным образам, которые занимали композитора на протяжении всей его жизни.

Если анализировать романсы С.М. Ляпунова как единый целостный текст, то в нем обнаружится не слишком обширный набор типичных образов, идей и выразительных средств, позволяющих опознать истинно «ляпуновскую» романсовую интонацию. Ее выявление и является целью данной статьи.

В выборе текстов для романсов С.М. Ляпунов избирателен: во-первых, довольно ограничен круг авторов, во-вторых, все эти тексты обнаруживают родство, группируясь вокруг нескольких ключевых образов и тем. Л.Л. Гервер называет собрание стихотворений, положенных на музыку композитором, «книгой» его романсов: «Создавая музыку для пения, композитор ищет слово, которое должно выразить его мысли и чувства. Найденный текст становится для него “своим” и существует отныне в составе “книги” его романсов и песен... Несмотря на разнородность, разнотильность, разнокачественность, этот совокупный поэтический текст представляет собою цельное образование. В нем присутствует, если можно так выразиться, авторское начало» (2005, с. 78).

Такая «книга» поэтических текстов сама по себе уже может быть рассмотрена как целостный текст, поскольку ей присуща «повторяемость слов, мотивов, мотивных групп»: «Слова и мотивы, общие для стихотворений, постепенно пополняющих ее состав, – не что иное, как точки притяжения, своего рода показатели приемлемости поэзии для композитора» (Гервер Л., 2005, с. 88). Но в соединении с музыкой «книга» поэтических текстов порождает некоторое достаточно ограниченное и обозримое поле художественных образов, которые композитор наполняет важным для себя смыслом. Уместнее всего обозначить их термином «топос», и именно о ключевых для творчества Ляпунова топосах пойдет речь в данной статье.

Термин «топос» пока не слишком устоялся в русскоязычном музыковедении, поэтому сошлемся на его определение, данное в статье Л.В. Кириллиной, где исследователь трактует топос как «некую область абстрактных идей и конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами», а также как «систему “общих мест”, позволяющую обозначить ключевые координаты художественного мира отдельного произведения или всего творчества композитора» (2015, с. 113).

Л.В. Кириллина, анализируя поэтику творчества Н.А. Римского-Корсакова (преимущественно оперного), обнаруживает несколько главных для него топосов: моря, озера, неба, солнца и звезд, леса и сада, града (города). Каждый из них связывается с мировоззрением и «звукосозерцанием» композитора, обстоятельствами его жизни, в каждом раскрывается присущая ему символика и значение в общей картине мира Римского-Корсакова. Думается, что подобный подход может

быть плодотворным и по отношению к его младшему современнику С.М. Ляпунову. Последний не работал в жанре оперы и не создал такой устойчивой музыкальной мифологии, как Римский-Корсаков, однако он тоже имел дело с поэтическими текстами, и с их помощью воплощал вполне внятно звучащие идеи, которые наиболее ярко проявились как раз в общей для многих романсов топике.

Три наиболее значительных топоса в романсах Ляпунова оказались очень тесно связанными, и они часто выступают в неразрывном единстве: их можно было бы обозначить как топосы воды, ночи и сада. Ночное тихое море (ор. 14, № 3, ор. 50, № 1 и № 2), венецианская лагуна ночью (ор. 44, № 1), прогулка ночью по парку под звездами (ор. 56, № 1), ночное купание (ор. 32, № 3), ручей в саду (ор. 51, № 3), ночной сад (ор. 14, № 1), лотос, раскрывающий цветы в воде ночью (ор. 44, № 2), и т.д. – каждый из них обладает своей символикой и воплощает, как правило, конкретную образность, поэтому рассмотрим их подробнее.

В первом же романсовом опусе 14 Ляпунов ясно обозначает интересующие его образные сферы: № 1 «Сладко дышит ночь левкоем» на стихи Г. Гейне, переведенные О.П. Вейсс (ей же романс и посвящен), № 2 «Последние цветы» со стихами А.С. Пушкина, № 3 «Nachtstück» с картиной ночного морского пейзажа и № 4 «Восточный романс», оба на стихи А.С. Хомякова. Музыкальный «гербарий» двух первых романсов с перечислением цветов (левкой, розы, осенние цветы) и деревьев (каштан), – это, по сути, описание сада, где герой встречается с возлюбленной («трепет, робкое лобзанье»), либо предается воспоминаниям (осенние цветы «унылые мечтанья живее пробуждают в нас»). Далее растительный код исчезает в «Nachtstück», но продолжается более опосредованно в «Восточном романсе», героиня которого – «дева роза».

На титульном листе первого издания ор. 14 Ляпунова (Ляпунов С., 1902) в растительном орнаменте, обвивающем четыре медальона с названием романсов и обозначением их певческого диапазона, с цветами по четырем углам и сплетением множества стеблей видится также воплощение отмеченного растительного кода. Титульный лист нотного издания, как известно, был наиболее затратной частью, об этом пишет исследователь нотоиздательской деятельности в России Д.Г. Ломтев (2020, с. 185). Следующие выпуски романсов в издательстве Ю.Г. Циммермана будут выглядеть более аскетично, но эта тетрадь, открывающая публикацию романсового корпуса Ляпунова, даже в своем оформлении очень удачно обозначила важную для композитора топик прекрасного сада, «земного рая», обители отдохновения и сладких грез (рисунок).

В романсе № 3 опуса 14 – картина ночи на море, зримый и звуковой пейзажи совпадают: «Сумрак вечерний тихо возшел», «смокло роптанье разгульной волны», «сровнялося море», «время покоя, любви, тишины». И в этой тишине герою открываются тайны Вселенной – звезды отражаются в воде, «в бездне небесной и бездне земной – все те же светила».

На первый взгляд «Nachtstück» кажется довольно типичным ноктюрном: мерный «плеск» фортепианного аккомпанемента, постоянно повторяющаяся романсовая интонация с восходящим секстовым скачком, многобемольный Des-dur, «баркарольные» 6/4, довольно умеренный темп (Moderato) – все это музыкальные выразительные средства, характерные для жанра ноктюрна. Однако при ближайшем рассмотрении ноктюрн оказывается многослойным и более глубоким по содержанию.

В середине, после описания спокойного морского пейзажа вдруг возникает своего рода «молитва»: «О, чтобы в душу



Титульный лист первого издания Романсов, оп. 14 С.М. Ляпунова

вошла тишина! О, чтобы реже смущалась она земными мечтами!», напевная интонация сменяется декламационной, останавливается волнообразный аккомпанемент. В гимнически звучащей последней строфе романса возникает своего рода «ответ» на мольбу, и герой начинает прозревать во взаимно отраженном небе

и море Вечность, при этом в мелодии – увеличенная и обращенная начальная интонация романса (пример 1).

Эта идея «отраженной» начальной интонации романса, разумеется, исходит из текста, однако в музыке обращение мелодии – метод полифонического преобразования темы, и его использование (вместе

Пример 1. С.М. Ляпунов. «Nachtstück», op. 14, № 3, фрагменты вокальной партии



с ритмическим увеличением) вносит во вроде бы обычный поначалу ноктюрн черты другого стиля («высокого», присущего прежде всего церковной музыке) и совершенно другой смысл: в тихой гармонии моря и неба, посреди звездной ночи герой получает возможность разговаривать с Богом.

Судя по всему, именно этот романс на слова А.С. Хомякова (и к его текстам Ляпунов затем неоднократно обращался) имеет значение, по словам Л.Л. Гервер, стихотворения-«камертона»: «В самом начале “книги” находится стихотворение, состоящее практически целиком из слов с тем или иным индексом частотности. Каждое из этих слов будет распето в других романсах на словах тех же или других авторов» (2005, с. 89). Связан этот феномен с тем, что слова стихотворения-«камертона» содержат обозначение, «называние» значимых для композитора топов.

Примечательно, что топос ночи значим для всех русских композиторов, и повторяемость этого слова в романсовых текстах всегда высока. Однако это разная ночь, и само слово наделяется разными коннотациями. Ночь Н.А. Римского-Корсакова светла и звездна, она сияет, как и у С.М. Ляпунова: «В “книге” Римского-Корсакова ночь – время соловьиного пения, любви, любовных грез и воспоминаний. Кажется, ночью всегда тепло, и природа всегда в умиротворенном состоянии» (Гервер Л., 2005, с. 80).

Кроме того, ночь – время мистерий и проявления «другого» мира: «Ночь связана в его творчестве с чем-то чудесным,

волшебным, сверхъестественным и зачастую совсем не зловещим» (Кириллина Л., 2015, с. 123). Совершенно иначе видит ночь М.П. Мусоргский, его ночь темна и страшна: «Небосвод темен даже днем. И темнота, и ненастье, ее приносящее, служат символами недоли... У Мусоргского ночь – это прежде всего время обездоленных, одиноких. И еще – время смерти: архетипическая связь ночи и смерти глубоко прочувствована Мусоргским» (Гервер Л., 2005, с. 79–80).

В восприятии ночи Ляпунов, конечно, ближе Римскому-Корсакову, и для него ночь связана, прежде всего, с пейзажем и покоем заснувшей природы, а также с любовными грезами, но не только. В последующих опусах о ночи идет речь в следующем ключе: звезда в ночи сравнивается со взором любимой (ор. 32, № 1), месяц освещает толпу красавиц, идущих с купанья (ор. 32, № 3), герой рассказывает звездам о своей любви (ор. 39, № 3), в венецианской лагуне «витают в ночи вздохи сбывшихся тихих желаний» (ор. 44, № 1), во взоре любимой «ночи глубина, и тайна, и молчанье», «в нем недоступных звезд призывное мерцанье» (ор. 51, № 4), «горные вершины спят во тьме ночной» (ор. 52, № 3), герой с возлюбленной «шли в полумраке уснувших аллей» (ор. 56, № 1), ночной пейзаж леса «над холодной рекой» (ор. 56, № 4), герой приходит «в полуночный час» любоваться спящими детьми и молится за них (ор. 69, № 3), голос призрачной возлюбленной «тревожит позднее молчанье ночи темной» (ор. 71, № 2), звездная ночь, где «как бы зажглись по синим безднам

тмы зорких мыслящих очей», т.е. звезд (ор. 71, № 4).

Топосу ночи полностью посвящен ор. 50, и даже в перечислении названий романсов очевидна сосредоточенность автора на этом образе: № 1 «Ночь» («Это звездное небо»), № 2 «Летняя ночь» («Я видел ночь»), № 3 «Баркаролла» («Над гладью озера», здесь ночь уходит, сменяясь утренней зарей), № 4 «Умолкнули села» (ночь наступает). Все четыре текста принадлежат А. Голенищеву-Кутузову – самому любимому автору из ляпуновской «книги» романсов, на его тексты написаны 14 сочинений из 53.

«Ночная» топика делает опус 50 несомненным циклом, поскольку здесь образ ночи предстает в разных обликах, и все они взаимодополняют друг друга. Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина называют следующие признаки строгого вокального цикла: «Определяющее значение имеют всеобщие признаки циклической формы – единство образного содержания, определенная взаимосвязь частей, обусловленная развитием одной идеи, и единство формы целого, в которой есть начало, середина и конец» (Ручьевская Е., 2022, с. 324). В выстроенности текстов опуса 50 прослеживается определенная логика.

Первый романс выглядит как достаточно традиционный ночной морской пейзаж с луной, звездами, как довольно светлый ноктюрн, об этом свидетельствуют Des-dur, 6/8 с покачивающимся аккомпанементом, восходящая мелодия, как бы следующая за взглядом, обращенным к небу. Во втором романсе ночь персонифицирована как «прекрасная, живая волшебница», которая «вся в черном шла», здесь очень заметным становится элемент фантастичности, волшебства (в начале стоит ремарка *fantastic*), использована красочная гармония, прихотливая ритмика, смены фактуры в фортепианной партии. Третий романс – об уходе ночи,

о смене ее утренней зарей, но в блаженном баркарольном покачивании лодки на волнах «сладко дремлет» и «в душе успокоенье».

Все три первых романса имеют общую триольную ритмическую основу, и такт постоянно увеличивается: в первом романсе он 6/8, во втором – 9/8, в третьем – 12/8, это дает ощущение ритмической общности, с одной стороны, и постепенного замедления времени – с другой. Более крупный такт усиливает созерцательность момента, время замедляет свой бег, вмещая в себя больше увиденного и осмысленного героем.

В последнем романсе цикла после наступления ночи к герою приходят грезы, и в них – «дева-краса», «любовь и печаль», «чудная даль», «сны, что навек миновали». Песнь снов сравнивается с лепетом «холодной, бездушной волны», который, тем не менее, возвращает героя к далеким счастливым дням и затем исчезает «далеко, далеко», истаявая на тихой звучности в высоком регистре. В романсе из-за резкой смены ритмической основы с троичной на двоичную (размер 4/4) возникает необходимая для ощущения близкого окончания перемена, правда, ненадолго, как только все засыпает «глубоким, таинственным сном», возвращается 9/8 из «Летней ночи». При этом тональности трех последних романсов выстроены в линию родственных диэзных E-dur – Fis-dur – H-dur, буквально субдоминанта, доминанта и тоника H-dur. Это дает ощущение единства разворачивания музыкальной мысли и музыкально-поэтических образов: ночь, поначалу являющаяся чем-то объективным и внешним по отношению к герою, постепенно становится его внутренним переживанием, частью его воспоминаний и грез.

В предпоследнем в творчестве Ляпунова романсе ор. 71, № 4 «Ночь» на слова И. Аксакова повторяется та же идея смотрящих на землю небес, что и в хо-

мяковском «Nachtstück». Ночь здесь персонифицирована, она не просто расстилается над землей и морем, она смотрит на него «очами» звезд, она «не спит сама, живет и мощно, мерно дышит, и чутко землю сторожит, все вещим таинством объемлет, и все невидимое зрит, неизглаголанному внемлет», и даже «беззвучный хор во мгле ведет!» И хотя этот хор неслышим, он «внятен сердцу», и в нем «зияет правда неземная».

В первом и последнем романсовом опусе Ляпунов, по сути, избирает один и тот же модус всевидящей сияющей ночи, воплощающей тайны мироздания, только лепету волн в романсе ор. 14 теперь отвечает шелест листьев. Но это же возвращает нас к топосу сада, звуки которого герой романса начинает слышать не сразу: поначалу он видит звезды, вслушивается в «неслышимую песнь» ночи, ме-

лодия «спускается» из высокого регистра фортепианной партии.

В среднем разделе, где ночь персонифицирована, меняется размер, в фортепианной партии возникает тот «шелест», который не умолкает уже до конца романса. Эта фигурация при ближайшем рассмотрении оказывается мелодизированной, причем в ней воплощается та же идея «отражения», что и в «Nachtstück» ор. 14; после слов «беззвучный хор во мгле ведет» аккордовая фигурация повторяется трижды в фортепианной партии, и при таком внимательном вслушивании в нее становится очевидной обращенность верхнего и нижнего голосов: нисходящей квинте *e-h* верхнего соответствует восходящая *fis-cis* нижнего, нисходящей секунде *fis-e* альтового – восходящая *h-cis* тенорового, и так далее (пример 2).

Пример 2. С.М. Ляпунов. «Ночь», ор. 71, № 4, фрагмент среднего раздела

Переход внешнего во внутреннее, неслышимое, но внятное герою пение, где звучат самые важные для него «слова», – это, можно сказать, сквозная идея романсового творчества Ляпунова, и она оказалась тесно связанной с топосами ночного моря (реки, озера) и ночного сада (парка). Все они светозарны – ночь «сияет», «блистает», лучится лунным и звездным светом и его отраженными в воде бликами. Эту же особенность Л.В. Кириллина отмечала по отношению к творчеству Римского-Корсакова: «Специфическая черта поэтики Римского-Корсакова – светоносность ночи» (2015,

с. 124). Но если для него ночь была наполнена «идеей чудесного света, животворящей любви и космической упорядоченности» (Кириллина Л., 2015, с. 128), то у Ляпунова она предстает как единение Вселенной в гармонии, в отражении небесного свода в водной глади, во взгляде небес на землю «очами звезд», а также в переживании этого торжественного и таинственного момента героем.

Судя по «Воспоминаниям» С.М. Ляпунова (Теплова И., 2021), ему с самого раннего возраста было присуще обостренное восприятие окружающего мира, его целостности и связности всех явлений. Он

с тщательностью описывал находящийся на слиянии Волги и Которосли сад при Ярославском лицее, где жил ребенком с семьей, сад при доме в Плетнихе в Нижегородской губернии, куда они затем переехали, путешествие на пароходе по Волге.

Именно сад, обращенный к широкой водной глади, очевидно, был прообразом детского безопасного «рая»: «Летом мы целые дни проводили на воздухе в лицейском саду, расположенном на мысу, образуемым слиянием Волги и Которосли. Сад был обнесен каменной оградой намного выше человеческого роста и представлял из себя треугольник, основанием которого служило здание Лицея, а другие две

стороны образовывались берегами Волги и Которосли. В том месте, где они соприкасались, были устроены ворота, выходявшие на маленькую площадку на самом мысу. Восхитительный вид вдоль Волги, уходившей как бы из-под ног и терявшейся в туманной дали, открывался здесь» (Теплова И., 2021).

Возможно, это раннее впечатление сформировало то особое ощущение единения воды и сада, которое встречается во многих романах Ляпунова. А ночь – время сосредоточенности героя, его открытости окружающему миру, когда он способен слышать «неслышимое пение» и прозревать тайны Вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Л.Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: К сравнению совокупного поэтического текста в романах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы междунар. науч. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. С. 78–99.

Кириллина Л.В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 108–139.

Ломтев Д.Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3. С. 182–198.

Ляпунов С.М. Романы для одного голоса с сопровождением фортепиано. Соч. 14. Лейпциг: Zimmermann, [1902]. 16 с.

Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл и опус в камерной вокальной музыке // Формы вокальной музыки. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2022. С. 321–352.

Теплова И.Б. «Воспоминания» Сергея Ляпунова: «Светлые страницы, прочитанные в жизни» // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 106–138. URL: <https://mus.academy/articles/memories-by-sergey-lyapunov?ysclid=m2lm9g6jlp396363586> (дата обращения: 20.10.2024).

REFERENCES

Gerver, L.L. (2005), “«The shadow is impenetrable» and «light in the sky above»: to comparison of the combined poetic text in the romances of Mussorgsky and Rimsky-Korsakov”, *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii* [Russian music: frontiers of history], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, pp. 78–99. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2015), “Toposes and symbols in Rimsky-Korsakov's poetics”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific bulletin of the Moscow Conservatory], no. 4, pp. 108–139. (in Russ.)

Lomtev, D.G. (2020), “The range and commercial strategies of the Julius Heinrich Zimmerman music publishing house”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific bulletin of the Moscow Conservatory], no. 3, pp. 182–198. (in Russ.)

Lyapunov, S.M. [1902], *Romansy dlya odnogo golosa s soprovozhdeniem fortepiano. Op. 14* [Romances for a voice with piano accompaniment. Op. 14], Zimmermann, Leipzig, 16 p. (in Russ.)

Ruch'evskaya, E.A., Kuz'mina, N.I. (2022), “Cycle and opus in chamber vocal music”, *Formy vokal'noi muzyki* [Forms of vocal music], Kompositor–Saint Petersburg, Saint Petersburg, pp. 321–352. (in Russ.)

Teplova, I.B. (2021), “«Memoirs» by Sergey Lyapunov: «Bright pages read in life»”, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], Available at: <https://mus.academy/articles/memories-by-sergey-lyapunov?ysclid=m2lm9g6jlp396363586> (Accessed 20 October 2024). (in Russ.)

Сведения об авторах

Надежда Викторовна Медведева, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Чэнь Лиинь, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: q734457622@163.com

Authors Information

Nadezhda V. Medvedeva, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Musical and Instrumental Training at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Chen Liyin, postgraduate at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: q734457622@163.com

Поступила в редакцию 05.11.2024

После доработки 03.02.2025

Принята к публикации 13.02.2025

Received 05.11.2024

Revised 03.02.2025

Accepted for publication 13.02.2025

© Ван Куньхао, 2025

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-52-59

УРОВНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДЖАЗОВОГО И КЛАССИЧЕСКОГО В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ФА МАЖОР ДЖ. ГЕРШВИНА

Ван Куньхао¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191086, Российская Федерация

Аннотация. Анализируется музыкальный материал Концерта для фортепиано с оркестром фа мажор Дж. Гершвина. Автор исследования обращается к проблеме восприятия современниками сочетания классической музыки и джаза в творчестве композитора, так как во многом введение его элементов в произведения в начале XX столетия являлось скандальным из-за негативных коннотаций, окружавших его прослушивание и исполнение. Со временем отношение к джазовой музыке изменилось, как следствие, современный подход к творчеству Дж. Гершвина, признающий его культурную ценность, требует выделения уровней взаимодействия джазовой и классической музыки в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор, что данное исследование осуществляет с точки зрения структуры концерта, тематического материала, гармонии, коммуникации оркестра и фортепиано, тембральной картины звучания разных групп оркестра. Демонстрируется, как в данном взаимодействии раскрывается музыкальное мышление Дж. Гершвина, возможности композитора создавать контрасты в разных разделах концерта и трансформировать конкретные музыкальные темы от джазового к классическому и наоборот.

Ключевые слова: джазовая музыка, классическая музыка, Дж. Гершвин, фортепианный концерт, американская музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Куньхао. Уровни взаимодействия джазового и классического в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор Дж. Гершвина // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 52–59. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-52-59.

LEVELS OF INTERPLAY BETWEEN JAZZ AND CLASSICAL IN GEORGE GERSHWIN'S CONCERTO *IN F*

Wang Kunhao¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191086, Russian Federation

Abstract. This article analyzes the musical material of George Gershwin's Concerto *in F*. The author of the given research addresses the issue of how Gershwin's contemporaries perceived the combination of classical and jazz music in the composer's work, as the introduction of jazz elements into classical art in the early XXth century was often scandalous due to the negative connotations surrounding jazz music. Over time attitudes towards jazz music have changed; consequently, the modern approach to Gershwin's work, which recognizes the cultural value of jazz, requires an exploration of specific levels of interplay between jazz and classical music in the Piano Concerto *in F*. The research examines these interactions from the perspective of the concerto's structure, thematic material, harmony, communication between the orchestra and piano, and the timbral characteristics of different orchestral groups that help to highlight the jazz and classical elements of the musical material. The article demonstrates how this interaction reveals Gershwin's musical thinking and the composer's ability to create contrasts in different

sections of the concerto while simultaneously transforming specific elements from jazz to classical and vice versa.

Keywords: jazz music, classical music, George Gershwin, piano concerto, American music

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

For citation: Wang Kunhao (2025), "Levels of interplay between jazz and classical in George Gershwin's Concerto in F", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 52–59. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-52-59.

В Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор (англ. – *Concerto in F*, 1925) Дж. Гершвин формирует идею универсальности и собственной идентичности американской музыки через взаимодействие джазового и классического искусства. О произведении высоко отзывался первый дирижер концерта Вальтер Дамрош: именно Гершвин поднимает джазовую музыку на уровень классической и вводит ее в «высшее музыкальное общество» (Волынский Э., 1980, с. 36).

Тем не менее критики дали неоднозначную оценку концерту, указывая на банальность его классических элементов и отсутствие новаторства в подходе к тональности и инструментовке. Данную тенденцию по отношению к произведениям композитора выделяет американский музыковед Ч. Хэмм, который анализирует эволюцию восприятия творчества Гершвина (Hamm Ch., 1999, р. 6). Кроме того, особенно часто композитора противопоставляли гению И.Ф. Стравинского (Замятин В., 2013, с. 10). В то же время негативные коннотации, в начале XX столетия сопровождавшие джазовое искусство, делали спорным в глазах некоторых современников объединение классической культуры с культурой джазовой в рамках одного произведения.

С дальнейшим развитием джазового искусства в XX в. стало очевидно влияние авторского музыкального стиля Гершвина на музыкальную культуру США. «Значительным достижением», к примеру, называет исследовательница В.Д. Конен Концерт фа мажор, отмечая его самобытность, джазовые элементы и «концертный стиль Рахманинова» (Конен В., 1965, с. 272). Биограф Д. Юэн признает, что Гер-

швину удалось «одеть» джаз в «классические одеяния концерта» (1989, с. 109).

Как следствие, современный подход к творчеству Дж. Гершвина требует определения уровней взаимодействия джазового и классического в его творчестве, в котором кажущаяся простота классических элементов обретает собственную выразительность, а музыкальный материал – контрастность, наполненность, чем и обусловлена актуальность данного исследования.

Концерт для фортепиано с оркестром фа мажор упоминается во многих англоязычных биографиях композитора авторства И. Голдберга, М. Армитаж, Д. Ивэна, Э. Яблонски и др. С точки зрения личности Гершвина-пианиста изучают его фортепианное творчество исследователи М. Монтгомери и А. Уодхаус. В российском музыковедческом дискурсе ключевые труды, в том числе анализирующие джазовую и классическую составляющие творчества Дж. Гершвина, принадлежат В.Д. Конен и Э.И. Волынскому. В контексте понятия «симфоджаз» рассматривают произведения композитора статьи О.В. Короленко, Б.Г. Гнилова.

Тем не менее до сих пор не выделены, не проанализированы и не охарактеризованы уровни взаимодействия классического и джазового в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор, чем и определяется проблематика данного исследования.

Для понимания контекста создания произведения были изучены биографии композитора Дж. Гершвина американских и российских авторов, а также научная литература, посвященная становлению американской музыки и роли

джазовой музыки в формировании ее идентичности.

Чтобы выделить уровни взаимодействия джазового и классического в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор был проведен подробный музыкальный анализ произведения с исследованием нотного текста Концерта и прослушиванием записи исполнения¹.

Прежде чем перейти к анализу, дополнительно обозначим особенности джазовых и классических элементов. Для джазовой музыки характерны импровизационность как принцип развития, свобода интонации (Конен В., 1984, с. 15) и разнообразие тембров с обилием перкуSSIONности, духовых, присутствие свинга, т.е. смещения акцента в четырехдольном ритме, «вокализированный характер звучности» (Панасье Ю., 1979, с. 11). В гармонической картине преобладают септаккорды, пониженные ступени («блюзовые ноты»).

Классической музыке присуще развитие тематического материала за счет его разработки, варьирования, повторения, музыкальная драматургия часто базируется на контрастных фрагментах, ритмическая структура имеет акцент на сильную долю. Логика построения классических произведений и их мелодические решения ориентируются на эстетические критерии гармонии, красоты, одухотворенности. Важно также отметить, что драматизм классических произведений обусловлен сочетанием «кульминация–спад», в то время как джаз вводит концепцию «расслабления–напряжения», что отражает его телесность и эмоциональность.

Рассмотрим, как черты джаза и классики проявляются в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор Дж. Гершвина. Первая часть концерта – *allegro* – написана в сонатной форме. Но при этом структурно, мелодически, тембрально в ней присутствуют приемы джазовой музыки,

которые Гершвин вводит уже во вступлении: во-первых, в тембральном взаимодействии фагота и бас-кларнета, во-вторых, в комбинации темы, основанной на танце чарльстон, и восходящих пентатонических движений.

В начале экспозиции фортепиано представляет тематический материал в ля-бемоль мажоре, тема размашиста, лирична, выразительна, в ней проследживается влияние музыки классической. Затем фортепиано словно движется к кульминации темы, но вместо нее происходит контрастный переход с пометкой *piu moderato* (Gershwin G., 1942, p. 8). После каденции вводится новый танцевальный мотив, который затем перекликается с мотивом чарльстона. Во многом основу тематического контраста в первой части концерта составляют те фрагменты музыкального материала, где синкопированные танцевальные ритмы и джазовая тембральная картина с доминированием духовых взаимодействуют с более кантиленными фрагментами струнных.

Разработка в первой части концерта является самой нестандартной и контрастной, здесь черты джазового и классического проявляются наиболее сильно. Можно сказать, что благодаря контрастности тематического материала, обилию в нем джазовых элементов и присутствию лирического создается впечатление выхода из канона сонатной формы, ощущение нестабильности этой части.

В ц. 14 снова попеременно вводится мотив чарльстона и мотив из экспозиции, но уже в фа мажоре. Перекличка фортепиано и оркестра переходит в ударную секцию, ритм поддерживается с помощью партии перкуSSIONиста, а точнее, с помощью деревянного блока (щелевого барабана). ПеркуSSIONный ритм делает акценты на слабые доли, создавая ощущение качающегося ритма, при этом мотив передается из фортепиано в оркестр и обратно. И, таким образом, Дж. Гер-

швин имитирует типичную коммуникацию джазового ансамбля и взаимодействие его инструментов.

Трансформируется из джазового в классическое «ощущение» не только тембральная картина концерта, но и отдельные мотивы. Так, мотив чарльстона далее в ц. 19 развивается в классическом ключе, его танцевальность

затихает, ритм постепенно начинает звучать кантиленно, размашисто (пример 1). Его отголоски встречаются в аккомпанементе, начиная с ц. 20, основная же мелодия получает развернутое развитие в ми мажор. Метаморфоза танцевального мотива в лирический подчеркивается пометкой *moderato cantabile* (Gershwin G., 1942, p. 26).

Пример 1. Дж. Гершвин. Концерт фа мажор. Первая часть
Взаимодействие мотива чарльстона с двумя мотивами экспозиции в оркестре
G. Gershwin. Concerto in F. First Movement. Interaction of the charleston motive with two motives from the exposition in the orchestra



Мелодия продолжает формироваться уже вне чарльстона в ми мажор. Фрагменты в ми мажор, имеющие лирический характер, создают нестабильность сонатной формы в разработке, так как они препятствуют четкому разделению тематических элементов, но помогают построить сквозное повествование произведения. При этом мелодия постоянно трансформируется, и Гершвин снова использует тембр и ритм как маркеры джазового или же, напротив, классического влияния. К примеру, в ц. 21 в тембральной картине, сопровождающей мелодию, преобладают струнные.

В репризе первой части концерта тематический материал возвращается в тональность ре-бемоль мажор. Здесь над классическим преобладает энергичное, джазовое и танцевальное начало. В расширенной коде чарльстон раскрывается энергичным ритмом и пентатоническими движениями, акценты расставляют ударные и литавры. Гершвин демонстрирует в коде максимальную плотность музы-

кального материала, тематические фрагменты переплетаются, создается высокая динамика.

Выразительность первой части концерта строится на контрастах джазового и классического и представляющих их тем соответственно. Со структурной точки зрения классическим являются «контрастность тем, динамика движения к кульминации» (Волынский Э., 1980, с. 37), свидетельствующие о присутствии сонатного мышления. Однако во взаимодействии джазового и классического тональность, ритм, тембр, приемы игры свободны, темы перетекают и взаимодействуют друг с другом.

Вторая часть концерта – *adagio* – «лирический блюз», сочетает лиризм и кантиленность классической музыки и задумчивость блюза и написан в трехчастной форме по схеме АВА. Тем не менее третий раздел не демонстрирует возвращение тематического материала из первого раздела, а представляет собой короткую кульминацию и коду, самостоятельное

развитие данного материала в полноценную третью часть не происходит, т.е. трехчастная форма неполноценна.

Расширенное вступление второй части концерта вводит длинную вступительную блюзовую тему. В инструментовке преобладает труба в сопровождении кларнета и валторны, далее гобоя, используется тембральная выразительность джазовой музыки. Характерный ровный ритмический фон под «плавающую» основную

мелодию создает блюзовое ощущение. Вступление имеет спокойно-лирическое настроение, при этом труба активно использует джазовый эффект «ya-ya».

Фортепиано вступает в высокой динамике, в партии доминируют ноты высокого регистра с форшлагами, обыгрывающие основной тематический материал. Джазовая гармония фортепиано подчеркивается пониженными блюзовыми нотами (пример 2).

Пример 2. Дж. Гершвин. Концерт фа мажор.

Вторая часть. Блюзовые ноты

G. Gershwin. Concerto in F. Second movement. Blues notes (Gershwin G., 1942, p. 59)



В ц. 8 можно наблюдать влияние принципов коммуникации джазового ансамбля на взаимодействие флейты и трубы в оркестре. Так, новая мелодия проводится у флейты, в то время как труба развивает тематический материал. Тембрально флейта, проводя основную тему, здесь и в других фрагментах звучит джазово, на флейте применяется прием имитации «ya-ya» трубы, тем самым достигается прекличка и коммуникация оркестра как в джазовом ансамбле.

Непосредственно после соло фортепиано с ц. 10 вводится контрастный лирический раздел. Это эмоциональный и экспрессивный, но при этом спокойный блюз, заимствующий выразительную кантилену классической музыки. Затем, напротив, мелодия от кантиленности переходит к блюзовой ритмичности. Начиная с ц. 13, обыгрывается в медленном темпе основной блюзовый мотив второй части концерта. В данном фрагменте Гершвин использует ми мажор, как и в похожем по

настроению эпизоде первой части всего произведения, что гармонически подчеркивает сквозную логику концерта.

Финальное взаимодействие джазового и классического происходит с постепенным переходом от этого эпизода к материалу первого раздела второй части концерта. От классической кантиленности фортепиано и оркестр следуют к величественному свинговому шагу, исполняемому tutti и подчеркнутому перкуссией. В коде затем еще раз заявлена центральная идея второй части концерта – лирический блюз.

Третья часть концерта представляет собой рондо, в чьей структуре в качестве контрастного материала выступают как новые музыкальные темы, так и уже введенные Гершвином в первой и второй частях произведения. Основная тема рондо (А) токкатна, ведущим средством музыкальной выразительности является четкий ритм в сочетании с повторяющимися нотами. Данное средство

выразительности будет прослеживаться во всей третьей части концерта даже вне данной темы.

Оркестр вводит рондо (А) в соль минор, затем фортепиано вступает с модуляцией в фа минор. В контрастной части (В) в ц. 4 звучит тема фортепиано из первой части произведения, однако с другим аккомпанементом. Для возвращения к рондо А Дж. Гершвин создает переход между его темой и темой первой части концерта (ц. 4–5).

Интересен переход от рефрена А к дальнейшему джазовому эпизоду (С), где Гершвин вводит новый музыкальный материал. Между фрагментами эпизо-

да возникает «симфонический» переход с пометкой *rosso meno con grazia*, исполненный струнными (Gershwin G., 1942, p. 86). При этом джазовый материал тембрально обработан в классическом ключе: превалируют флейты и струнно-смычковые, акценты расставляют цимбалы, фортепиано также вступает в верхнем регистре. Как следствие, джазовый материал приобретает классическую полетность и легкость. Кроме того, он не сразу возвращается к токкатному рефрену, фрагмент токкаты внедряется в музыкальную ткань (пример 3) и также быстро исчезает, чтобы дать раскрыться джазовой теме.

Пример 3. Дж. Гершвин. Концерт фа мажор. Третья часть.
Фрагмент рондо А токкатной темы в джазовом материале рондо С
G. Gershwin. Concerto in F. Third Movement. Fragment of the rondo A of the toccata
theme in the jazz material of rondo C (Gershwin G., 1942, p. 91)



После рефрена А вводится следующий тематический фрагмент (D). Он обращается к лирическому мотиву второй части концерта, но уже с повторяющимися нотами в басу партии фортепиано, обеспечивающими стремительное динамическое движение и в очередной раз подчеркивающими сквозную логику произведения.

Далее схема рондо ломается, вместо рефрена А возвращается джазовый тематический материал С. При этом даже внутри этого небольшого фрагмента структуры третьей части концерта Гершвин сначала проводит джазовую тему, потом она словно обрывается и снова возвращается, придавая этой части нестабильность. В ц. 19 вводится тема Е на материале второй части концерта, откуда Гершвин переносит в третью часть энергичную

и бойкую тему в ля-бемоль мажор. Затем возвращается джазовый мотив С, т.е. снова вместо А рефреном выступает часть рондо С. Перед кульминацией снова появляется А, тема токкаты развивается в ускоренном темпе, происходит подготовка к кульминации концерта, завершающаяся фермой.

В ц. 22 с пометкой *grandioso* возвращается материал первой части концерта (ре-бемоль мажор), подчеркивая в финале концерта сильное симфоническое начало. Идея токкатного ритма как основы для материала оркестра сохраняется и в проведении этой темы, что связывает ее с остальными частями рондо. Перед возвратом к А в финале тематический материал имеет особенно выраженную симфоничность, создавая контраст с последующим музыкальным материалом.

Кода (ц. 23) третьей части концерта дает отсылку к вступительной каденции третьей части произведения.

Таким образом, в третьей части концерта взаимодействие джазового и классического происходит на основе нового тематического и материала предыдущих частей концерта. Джазовое или классическое начало возобладает благодаря проведению одного и того же тематического материала в другом тембральном, темповом, ритмическом решении или же в иной плоскости коммуникации оркестра и фортепиано.

В Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор мы можем выделить следующие уровни взаимодействия джазового и классического:

- коммуникационный – как в джазовом оркестре осуществляется имитация инструментами друг друга, поддержание внутреннего ритма; как в классическом – переключки разных групп оркестра, переход тематического материала от фортепиано к оркестру и обратно;

- структурно-тематический – в произведении прослеживается сонатное мышление, структурно это выражается в «контрастности тем», в «динамике движения к кульминации» (Волинский Э., 1980, с. 37). Но при этом сонатная форма нестабильна; темы первой части не демонстрируют деления на главную и побочную; место медленной второй части концерта занимает «лирический блюз»; контрастность музыкального материала достигается за счет присутствия в той или иной

теме классического или же джазового ритма, приемов, мелодий, солирующие инструменты подчеркивают данную контрастность;

- ритмический – ярким примером является центральная часть концерта, где ритмические решения помогают блюзовым мелодиям звучать симфонично; напротив, в поле джазовых влияний можно выделить синкопированный, четырехдольный ритм чарльстона со смещенными акцентами. Ощущение свинга за счет акцентов на слабую долю создает перкуссия (к примеру, партия щелевого барабана в первой части произведения). В свою очередь токкатный ритм служит основой структурного взаимодействия джазового и классического в третьей части концерта;

- гармонический – использование блюзовых нот, а также конкретной тональности для презентации лирического материала в классическом ключе, к примеру, ми мажор в разных тематических фрагментах.

За счет коммуникационного, структурно-тематического, ритмического и гармонического уровней достигается органичность, логичность и авторская оригинальность взаимодействия джазового и классического. Один и тот же тематический материал получает возможность к трансформации, рождается комплексное, сложное произведение, сближающее разные традиции и влияния и демонстрирующее потенциал новой американской музыки.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ К примеру, исполнение концерта пианистом А. Малофеевым под руководством дириже-

ра и пианиста М. Плетнева (URL: <https://youtu.be/n7FgHbWuSs> (дата обращения: 15.11.2024)).

ЛИТЕРАТУРА

Волинский Э.И. Джордж Гершвин 1898–1937. Л.: Музыка, 1980. 96 с.

Замятин В.В. Проблема анализа оперы «Порги и Бесс» в североамериканском музыкознании кон-

REFERENCES

Gershwin, G. (1942), *Concerto in F for piano and orchestra*, New York Music Corporation, Ernst Eulenburg Ltd., New York. 126 p. (in Eng.)

ца XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2013. 26 с.

Конен В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 528 с.

Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 312 с.

Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1979. 128 с.

Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М.: Музыка, 1989. 285 с.

Gershwin G. Concerto in F for piano and orchestra. New York: New York Music Corporation, Ernst Eulenburg Ltd., 1942. 126 p.

Hamm Ch. Towards a new reading of Gershwin // The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 3–20.

Hamm, Ch. (1999), "Towards a New Reading of Gershwin", *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*, Oxford University Press, New York, pp. 3–20. (in Eng.)

Konen, V.D. (1965), *Puti amerikanskoi muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noi kul'tury SShA* [Paths of American music. Essays on the history of American musical culture], Muzyka, Moscow, 528 p. (in Russ.)

Konen, V.D. (1984), *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz], Sovetskii kompozitor, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Panas'e, Yu. (1979), *Istoriya podlinnogo dzhaza* [History of the true jazz], Muzyka, Leningrad, 128 p. (in Russ.)

Volynskii, E.I. (1980), *Dzhordzh Gershvin 1898–1937* [G. Gershwin 1898–1937], Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

Yuen, D. (1989), *Dzhordzh Gershvin. Put' k slave* [George Gershwin. His journey to greatness], Muzyka, Moscow, 1989. 285 p. (in Russ.)

Zamyatin, V.V. (2013), *Problema analiza opery "Porgi i Bess" v severoamerikanskom muzykoznanii kontsa XX – nachala XXI veka* [The Problem of Analysis of the Opera «Porgy and Bess» in North American Musicology of the Late 20th - Early 21st Century], Cand. Sc. Thesis, Saratov, 26 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ван Куньхао, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: 562658888@qq.com

Author Information

Wang Kunhao, postgraduate of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: 562658888@qq.com

Поступила в редакцию 18.12.2024

После доработки 06.02.2025

Принята к публикации 13.02.2025

Received 18.12.2024

Revised 06.02.2025

Accepted for publication 13.02.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 60–70

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 60–70

ISSN 2308-1031

© Лю Чан, Скафтымова, Л.А., 2025

УДК 78.09

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-60-70

Н. ДОРЛИАК – С. РИХТЕР: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Лю Чан¹, Л.А. Скафтымова^{1, 2}

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191196, Российская Федерация

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190068, Российская Федерация

Аннотация. Творческий тандем певицы Н.Л. Дорлиак и пианиста С.Т. Рихтера – недостижимая вершина русской исполнительской школы. Схожесть музыкальных интересов и беззаветное служение музыке объединяли двух мастеров сцены. На протяжении многих лет в их репертуар входили произведения камерной вокальной музыки, большая часть которой создана русскими композиторами XIX–XX вв. На основе анализа аудиозаписей Дорлиак и Рихтера в статье выявляются принципы интерпретации вокальной музыки: тембровое и артикуляционное единство, главенство голоса. В исполнении кантиленной романсовой лирики М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, С.В. Рахманинова Рихтер отходит на второй план, давая возможность голосу Дорлиак раскрыться во всем его многообразии. Желая подчеркнуть красоту вокального тембра, пианист выделяет отдельные ноты в партии фортепиано, имитируя кристальную чистоту интонации певицы. В трактовке вокальных сочинений М.П. Мусоргского и С.С. Прокофьева исполнители отталкиваются от речитативной природы их музыкального языка и театрального потенциала. В процессе исполнения «Гадкого утенка» или «Детской» Дорлиак и Рихтер выступают как равноправные участники музыкально-театрального действия, каждый из которых владеет своими средствами для создания ярких образов, важнейшим из которых является выразительная певческая и инструментальная интонация.

Ключевые слова: Н.Л. Дорлиак, С.Т. Рихтер, концертмейстер, камерная музыка, русский романс, Глинка, Мусоргский, Прокофьев

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Чан, Скафтымова Л.А. Н. Дорлиак – С. Рихтер: особенности трактовки русской вокальной музыки // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 60–70. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-60-70.

N. DORLIAK – S. RICHTER: INTERPRETATIONS FEATURES OF RUSSIAN VOCAL MUSIC

Liu Chang¹, L.A. Skaftymova^{1, 2}

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191196, Russian Federation

² N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Abstract. The creative tandem of singer N.L. Dorliak and pianist S.T. Richter is an unattainable peak of the Russian performing school. Similarity of musical interests and selfless service to music united the two masters of the stage.

For many years, their repertoire included works of chamber vocal music, most of which was created by Russian composers of the 19th – 20th centuries. Based on the analysis of audio recordings of Dorliak and Richter, the article reveals the principles of interpretation of vocal music: timbre and articulation unity, the primacy of the voice. In the performance of cantilena romance lyrics by M.I. Glinka, A.S. Dargomyzhsky, S.V. Rachmaninoff, Richter fades into the background, giving Dorliak's voice the opportunity to reveal itself in all its diversity. Wanting to emphasize the beauty of the vocal timbre, the pianist highlights individual notes in the piano part, imitating the crystal purity of Dorliak's intonation. In their interpretations of the vocal works of M.P. Mussorgsky and S.S. Prokofiev, the performers are guided by the recitative nature of their musical language and theatrical potential. In the process of performing *The Ugly Duckling* or *The Nursery*, Dorliak and Richter act as full-fledged participants in the musical-theatrical action, each of whom has his own means for creating vivid images, the most important of which is expressive singing and instrumental intonation.

Keywords: N.L. Dorliak, S.T. Richter, accompanist, chamber music, Russian romance, Glinka, Mussorgsky, Prokofiev

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

For citation: Liu Chang, Skaftymova, L.A. (2025), "N. Dorliak – S. Richter: interpretations features of Russian vocal music", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 60–70. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-60-70.

Семейный союз пианиста С.Т. Рихтера и певицы Н.Л. Дорлиак – уникальное явление в музыкальной культуре Москвы середины XX в. Квартира на Большой Бронной улице, в которой проживали два выдающихся музыканта, стала центром притяжения творческой элиты, местом проведения камерных концертов, веселых праздников и бурных споров об искусстве. Прожив вместе около 50 лет, Рихтер и Дорлиак сохранили чувство уважения, продолжая до конца дней обращаться друг к другу на «вы» и проживать на разных половинах обширной квартиры. Оставив за скобками особенности этого союза, отметим, что пианиста и певицу скрепляло, прежде всего, трепетное преклонение перед музыкой, безоговорочное служение ей.

Дорлиак и Рихтер познакомились в период обучения в Московской консерватории: Нина Львовна пела «Песню Сольвейг» Э. Грига на церемонии прощания с неким почившим кларнетистом. Пианист, также присутствовавший на этом печальном вечере, впоследствии вспоминал, что обратил внимание на особый тембр голоса юной девушки: «У меня захватило дух, настолько эта певица поразила меня. К тому же она была замечательно красива, настоящая принцесса» (Монсенжон Б., 2002, с. 60). В дальнейшем их общение развивалось на почве

творческих проектов и совместных концертов. Так постепенно сложился и семейный, и творческий дуэт Нины Львовны и Святослава Теофиловича.

Нину Дорлиак можно по праву считать воплощением особой петербургской культуры начала XX в. Она росла в творческой атмосфере: ее мама Ксения Николаевна также была певицей и славилась исполнением партий в операх Р. Вагнера. У матери Нина получила первые уроки вокала. «Она (Нина Львовна. – Л.Ч., Л.С.) действительно прекрасно пела, у нее не такой уж большой, но очень красивый голос, и она по-настоящему умела петь – прошла прекрасную школу своей матери», – отмечал Рихтер (Монсенжон Б., 2002, с. 60). Будучи непревзойденной камерной певицей, исполнительницей вокальной лирики русских и зарубежных авторов, Н. Дорлиак смогла найти свой особый исполнительский стиль, о котором К.И. Маргунова пишет: «Камерное исполнительство предполагает специфическую направленность интерпретации, отличающуюся от оперного пения: это своеобразный “театр одного певца”, который характеризуется тонкостью, правдивостью выражения чувств и многообразных психологических состояний посредством слова в музыкальном его воплощении» (2014, с. 79).

В репертуар Н.Л. Дорлиак входили романсы М. Глинки, вокальные циклы М. де Фальи, Р. Шумана, Ф. Шуберта, М. Мусоргского; особую нишу занимали сочинения современников: В. Сильвестрова, Э. Денисова, А. Николаева, А. Чайковского, Р. Щедрина, музыку которых исполняли воспитанники вокального класса Дорлиак в Московской консерватории (см.: (Маргунова К., 2014)).

По мнению учеников Нины Львовны, особое значение при формировании репертуара она уделяла вокальным циклам, считая их прекрасным средством профессиональной подготовки певца и развития «художественного мышления вокалиста» (Маргунова К., 2014, с. 78). Вокальные миниатюры, зачастую объединенные в цикл по принципу контраста, позволяли певцу быстро переключаться из одного эмоционального состояния в другое, находить новые вокальные краски, драматические конфликты, зримо воплощать идею «театра одного певца».

Немаловажным аспектом при исполнении вокальных циклов является и особая взаимосвязь голоса и фортепиано. В обстановке камерных залов таинство единения вокала и инструмента происходит на глазах у слушателя, сплетаясь в сложный и завораживающий процесс музыкального сотворчества. В этой связи, у Дорлиак было неоспоримое преимущество: будучи спутницей жизни величайшего пианиста XX в., она не нуждалась в поиске концертмейстера-единомышленника. Схожесть их художественных вку-

сов, творческих взглядов и миссионерское служение музыкальному искусству обеспечивали их сценическому дуэту удивительную гармонию.

Для Рихтера творческий союз с Дорлиак также открывал новые грани профессионализма. Мир вокала был чрезвычайно близок пианисту, так как его личность складывалась в тесном контакте с оперой. Отец Теофил Данилович Рихтер одно время служил в Одесском оперном театре, куда часто приходил и юный Святослав: «Театр завладел мною без остатка... Именно это меня интересовало, а не фортепиано... По сути, я был воспитан на опере», – признавался Рихтер впоследствии (Монсенжон Б., 2002, с. 33).

Непревзойденный пианист, покоряющий слушателя силой своего цельного таланта, захватывающий все внимание публики на сольных концертах, в дуэте с певцами должен отойти на второй план, уступить место голосу, выразительности слова, но не потерять при этом и свое звучание, найти идеальный баланс. Помимо Дорлиак, Рихтер выступал и с другими певцами: баритоном Д. Фишером-Дискау, П. Шрайером, сопрано Г.А. Писаренко, однако с кем бы ни находился на сцене Рихтер, неизменно возникало «ощущение абсолютной общности музыкальных намерений двух музыкантов» (Юдин А., 2018, с. 97).

Благодаря сохранившимся аудиозаписям, можно составить список произведений, исполненных творческим дуэтом Дорлиак – Рихтер:

И.С. Бах. Арии BWV 479, 515, 489, 512, 478, 459, 479, 508	Москва, 14 октября 1948, 1953 (студийная запись)
А.С. Даргомыжский. Романсы «Мне всё равно», «Ты скоро меня позабудешь», «Вертоград»	Москва, 21 ноября 1953
М.И. Глинка. Романсы «Адель», «Ах ты, душечка», «Ах, когда б я прежде знала», «Венецианская ночь», «Как сладко с тобою мне быть», «Колыбельная песня», «Милочка», «Не называй ее небесной», «Попутная песня», «Скажи, зачем явилась ты?», «Уснули голубые», «Финский залив», «Я помню чудное мгновенье»	Москва, 21 ноября 1953

С.В. Рахманинов. Романсы «Здесь хорошо», «Отрывок из А. Мюссе»	Москва, 21 ноября 1953
Ж.-Б. Векерлен. Вокальная музыка	Москва, 21 ноября 1953
С.С. Прокофьев. «Гадкий утенок»	Москва, 1956. Студийная запись
Р. Шуман. «Любовь поэта»	Москва, 29 марта 1956
М.П. Мусоргский. «Детская»	Москва, 1956. Студийная запись
К. Дебюсси. Песня «Noel des enfants qui n'ont plus de maisons»	Бухарест, 24 марта 1958

Сведения об аудиозаписях, размещенных на сайте Рихтера¹, отнюдь не дают исчерпывающую информацию обо всех сочинениях, исполненных семейной четой. В частности, вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой», прозвучавший на дебютном концерте в 1945 г., входил в их репертуар на протяжении нескольких лет, но так и не был записан. Схожая ситуация сложилась и с романсами А.Л. Гурилева, А.А. Алябьева, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Ф. Листа, Э. Грига, М. де Фальи, Д.Д. Шостаковича, Г. Вольфа и многих других авторов. Тем не менее эти данные позволяют выявить и некоторые закономерности, в частности, проследить программу концерта в ноябре 1953 г. Она составлена преимущественно из вокальных сочинений русских композиторов (за исключением Векерлена), представляя панораму развития жанра русского романса XIX в. от Глинки до Рахманинова. В целом отметим, что русская вокальная музыка занимала центральный круг творческих интересов Дорлиак и Рихтера. Отталкиваясь от сохранившихся аудиозаписей, попробуем проследить особенности их интерпретации.

Наиболее многочисленны записи романсов М.И. Глинки. Дорлиак не стремится драматизировать романсы, насытить их силой страстных чувств, агогикой. Это связано, на наш взгляд, с особенностями тембра голоса Нины Львовны – высокое серебристое сопрано особенно распола-

гает к созданию созерцательных образов, к светлому лирическому высказыванию, нежели к воплощению «драмы чувств». При этом она не боялась включать в репертуар романсы, предназначенные для мужского голоса, как «Я помню чудное мгновенье», «Попутная песня» или «Скажи, зачем». В ее трактовке эти романсы получают совершенно новое звучание.

Рихтер-аккомпаниатор идет вслед за певицей, сливаясь с ней в удивительной гармонии. Сам пианист чрезвычайно ценил исполнение супруги и в дневнике отмечал: «Записи Глинки в исполнении Н. Дорлиак очень привлекательны. Думаю, она одна только и могла их (романсы. – Л.Ч., Л.С.) так подлинно и в стиле исполнять» (Монсенжон Б., 2002, с. 194). Действительно, вокальная лирика Глинки в аудиозаписи 1953 г. окрашена единством исполнительского стиля: звенящий, по-детски чистый тембр Нины Львовны парит над партией фортепиано, а кристальные верхние ноты голосового диапазона придают звучанию легкость и воздушность.

Рихтер аккомпанирует очень деликатно, со всей бережностью, словно стремясь не разрушить пронзительную чистоту голоса Дорлиак. Такое бережное отношение пианиста к голосу ясно прослушивается в исполнении романсов «Венецианская ночь», «Уснули голубые», «Милочка», «Как сладко с тобою мне быть» и др. Он редко выходит за границы *f*, сохраняя слегка приглушенную динамику, отдавая

ведущее место вокальной линии. Однако это вовсе не означает, что роль фортепиано сводится исключительно к гармонической поддержке.

Зачастую Рихтер словно имитирует звучание голоса звуками фортепиано, особенно в своих сольных эпизодах, повторяя вокальную фразу, или, наоборот,

предвосхищая ее появление. Например, в романсе «Не называй ее небесной» во вступлении в партии фортепиано звучит основная мелодия, которая в скором времени должна появиться у вокалиста (пример 1). Рихтер выделяет интонацию большой сексты, с которой начинается мелодия, а также слегка акцентирует ноту *cis*.

Пример 1. М.И. Глинка. «Не называй ее небесной». Вступление



Несложно заметить, что в этом мелодическом построении нота *cis* является неким звуковым центром – она повторяется наибольшее количество раз, а за счет октавной дублировки в начале фразы акустически выделяется и цепляет слух. Рихтер берет ее особенно аккуратно, с некоторой акцентуацией. Характерно, что Дорлиак также выделяет эту ноту *cis*. Окраска мажорной терции (в A-dur) сразу высветляет колорит всего романса, а тембр голоса певицы на этой ноте придает мелодии призвуки звенящего колокольчика. Таким образом, пианист словно предвосхищает вступление певицы и заранее начинает имитировать особенности голоса Дорлиак, выделяя кристально звенящие ноты верхнего регистра.

Рихтер подчеркивает и другие характерные особенности исполнительского стиля Дорлиак. Ученики Нины Львовны всегда отмечали ее трепетное отношение к поэтическому тексту и подчеркнутое внимание «к слову и его произношению – артикуляции» (Маргу-

нова К., 2014, с. 77). Эта артикуляционная четкость распространяется не только на правильность произнесения слов, но и на исполнение распевов, столь характерных для романсовой мелодики. У Дорлиак даже мелкие длительности звучат предельно ясно и четко, с безукоризненной интонационной чистотой. В этом отношении показателен романс «Адель», мелодия которого насыщена шестнадцатыми и строится по принципу чередования восходящего и нисходящего гаммообразного движения (подобно раскачиванию на словах «И колыбель твою качали») (пример 2).

Некоторую сложность в этой фразе может составить последний восходящий оборот в диапазоне квинты: велика вероятность «смазывания» распевов на слогах -ю и ка-. У Дорлиак они звучат четко, с неким придыханием, обеспечивающим артикуляционную ясность. Эту характерную черту вокального стиля Дорлиак Рихтер также улавливает и исполняет фигуры шестнадцатых в партии форте-



пиано максимально четко, с кристальной прозрачностью.

Схожий принцип встречаем и в «Попутной песне». Одна из первостепенных технических задач этого произведения – необходимость сохранения артикуляционной четкости в стремительном темпе скороговорки. Не менее важна и интонационная работа, так как мелодическая линия насыщена скачками и хроматикой. Зачастую певцам бывает сложно сохранить чистоту интонирования, которая размывается текстовой скороговоркой. Дорлиак, а за ней и Рихтер, берут чуть более сдержанный темп, что позволяет филигранно и точно отразить все изгибы мелодии. Оба музыканта прикасаются к звуку со схожей атакой, обеспечивающей единство, синхронность и четкость.

Особенности лирического дарования Дорлиак определили и специфику репертуара: чаще всего она останавливала свой выбор на романсах с кантиленной выразительной мелодикой. Так, среди вокального наследия А.С. Даргомыжского, смелого экспериментатора в области мелодекламации и речитатива, певица выбирала романсы, продолжающих традиции М.И. Глинки, с распевной мелодической линией: «Вертоград», «Ты скоро меня позабудешь».

Аудиозаписи романсов «Здесь хорошо» и «Отрывок из А. Мюссе» С.В. Рахманинова в исполнении Дорлиак и Рихтера также представляют значительный

интерес. Во-первых, романсы, хоть и входят в один опус 21, составляют разные «полюсы» вокальной лирики композитора (подробнее о вокальном творчестве С.В. Рахманинова: (см.: (Пак Су Чжин, 2010)). «Здесь хорошо» – яркий образец рахманиновской «бесконечной» мелодии, создающей удивительно прекрасный образ раскрывающихся чувств на фоне бескрайней природы. «Отрывок из А. Мюссе» прокладывает путь к позднему творчеству Рахманинова с характерным для него ощущением роковой, фатальной силы. Тишина и безмолвие противопоставлены в этом сочинении бурным порывам страстного высказывания, что воплощено в различных типах мелодики: распевность здесь соседствует с мелодекламацией, что требует от исполнителя быстрого переключения и серьезной эмоциональной отдачи в рамках небольшого вокального сочинения.

Однако при всем многообразии типов мелодики, в романсах Рахманинова также велика роль гармонии и фортепианной фактуры. Рояль здесь – полноправный участник драматического действия. Неслучайно, и в романсе «Здесь хорошо», и в «Отрывке из А. Мюссе» встречаем фортепианное послесловие, которое несет функцию «досказывания». В первом случае («Здесь хорошо») фортепиано усиливает чувство блаженства и покоя, отраженное в вокальной партии. В «Отрывке...» же Рихтер трактует финал несколько иначе: на протяжении всего

романса он старается сохранить сдержанность в выражении чувств, отдавая певиче возможность высказывания. Последняя же вокальная фраза «О, одиночество, о, нищета!», полная боли и отчаяния,

подхватывается партией фортепиано на динамическом подъеме (от *dim.* до *ff appassionato*), словно прорвавшаяся плотина недосказанных слов и чувств (пример 3).

Пример 3. С.В. Рахманинов. «Отрывок из А. Мюссе»

Особую грань таланта Дорлиак раскрывают вокальные произведения, позволяющие проявить актерское дарование, мастерство перевоплощения, которым певица в полной мере владела. Прежде всего, речь идет о «Детской» М.П. Мусоргского и «Гадком утенке» С.С. Прокофьева. Оба эти сочинения объединяет тематика детства. Роднит их и «театральная» составляющая: наличие нескольких персонажей, от лица которых идет повествование, развитие сюжетной линии, быстрая смена событий. Все эти аспекты накладывают свои требования и к выбору типов вокальной мелодики, и к метроритмической, интонационной свободе, которыми певец обязан владеть в совершенстве. Однако все те же аспекты чрезвычайно важны и для аккомпаниато-

ра, роль которого заключается в необходимости стать соучастником театрального действия, чутко подмечать и отражать смены «сцен и декораций». Творческий тандем Дорлиак – Рихтер в этом отношении представляет непревзойденный идеал. Неслучайно произведения долгие годы сохранялись в их репертуаре и пользовались особой любовью у самих исполнителей. «Так приятно было опять послушать эти прекрасные сочинения в совместных выступлениях (1948?) и понять, что мы их не разлюбили», – писал Рихтер в дневнике после прослушивания радиоконцерта, в программу которого, в том числе, входил «Гадкий утенок» (Монсенжон Б., 2002, с. 143).

Эта особая любовь самих исполнителей к звучащей музыке ощущается с са-

мых первых тактов «Гадкого утенка». Они оба словно перевоплощаются в детей, наблюдающих то за рождением маленьких утят, то за причитаниями мамы-утки, то за щебетом птичьего двора. Музыка Прокофьева предоставляет простор для творческой игры: отсутствие мелодической повторности или какого-либо запоминающегося и узнаваемого тематизма позволяет в каждом эпизоде находить все новые краски и средства

характеристики героев. Рихтер смело использует эти возможности, обостряя воплощение звукоизобразительных элементов, например, повторяющихся форшлагов, имитирующих дрожание испуганного утенка, или резких аккордов – выстрелов охотников (пример 4). В исполнении Рихтера музыка Прокофьева обретает «зримые» очертания, напоминая видеоряд мультипликационного фильма.

Пример 4. С.С. Прокофьев. «Гадкий утенок»



В своей трактовке фортепианной партии «Гадкого утенка» Рихтер отталкивался от принципов, найденных им при исполнении сольных произведений Прокофьева, прежде всего сонат. Ему удалось передать жизнелюбие, оптимизм, энергию и действенность, волевое устремление к свету через сочные диссонирующие гармонии, ритмическую динамику, импульсивное остинато, смелые модуляционные ходы, полифункциональные многозвучия, обостренные интонации. Особенности тембра голоса Дорлиак – интонационная чистота, просветлённость,

артикуляционная ясность – многократно усиливают все эти черты прокофьевской музыки, насыщая ее юношеским задором и юмором.

Одной из жемчужин репертуара Дорлиак – Рихтера можно считать вокальный цикл М.П. Мусоргского «Детская». Это сочинение русской вокальной миниатюры XIX в. поистине уникально во многих аспектах. Во-первых, обращение Мусоргского к миру детства, открывает путь к сочинениям П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева и других композиторов (см. подробнее: (Ганина С., 2012)). Во-вто-

рых, «Детская», как и многие другие песни и романсы Мусоргского, содержат значительный потенциал для театрализации в процессе исполнения. Об этом свойстве вокальных миниатюр композитора пишет исследователь Цзинь Сяо (2022). Он отмечает: «Для исполнения романсов Мусоргского певец должен обладать не только высокими вокальными данными, но и быть певцом-актером, способным передать различные чувства и психоэмоциональные переживания героев» (Цзинь Сяо, 2022, с. 66). Главнейшим инструментом певца становится интонация, способная передать всё многообразие человеческих чувств. Мусоргский опирается, прежде всего, на «речитативную технику, доведенную до уровня *интонационного сценария* (курсив И. Немировской. – Л.Ч., Л.С.)», – пишет И. Немировская (2011,

с. 139), поэтому главнейшей задачей, стоящей перед исполнителями, является создание театральных зарисовок средствами музыки.

Например, в песне «С няней» певица-актриса Дорлиак мастерски передает интонации испуганного мальчика, строгой няни, или восторг преклонения перед «царем с царицей, что за морем жили...». Однако и Рихтер, хотя и не произносит слов, также является актером, полноправным партнером Дорлиак по «театральной» сцене. Только в его арсенале не вокально-текстовая, а инструментальная интонация. Например, походка «хромящего на ногу и спотыкающегося царя» отражается в секундовых созвучиях с форшлагами, отмеченных *sf*, скачками и резкими диссонансами (пример 5).

Пример 5. М.П. Мусоргский. «Детская». «С няней»

му бо-га-том. Е-ще царь всё на но-гу хро-
-мал, как спот-кнет-ся, так гриб вы-ра-стет. У ца-

Торопливо
Спокойно

В этом эпизоде, равно как и в других песнях из цикла «Детская», Рихтер стремится к точнейшему отражению всех авторских указаний: динамики, штрихов, агогических, темповых помет, и в некото-

ром роде утрирует их для более явственной передачи действенного начала или внешней характеристики героя.

Подводя итоги, сформулируем принципы, которые стали определяющими для

Дорлиак и Рихтера в процессе интерпретации вокальной музыки.

Во-первых, это единство тембровой окраски и артикуляции. С особым трепетом относясь к хрустально-чистому тембру Дорлиак, Рихтер старался словно копировать его звуками рояля, высветляя и акустически выделяя ноты верхнего регистра инструмента. Пианист не перетягивает внимание слушателя на себя, отдавая «пальму первенства» вокальной линии. Этот принцип наиболее ярко проявился в трактовке романсов Глинки, Даргомыжского, Рахманинова, овеванных настроением светлой печали, любовной лирики, проникнутых кантиленной мелодикой. В романсах драматического содержания («Отрывок из А. Мюссе») Рихтер также сохраняет свою «вторую позицию»,

однако в развернутых фортепианных эпизодах, столь свойственных вокальной музыке Рахманинова, пианист дает волю свободному выражению чувств.

«Гадкий утенок» и «Детская» раскрывают иную грань: господствующее в них речитативное начало, театральность, смелость гармонических красок позволяли проявить актерское мастерство, притом не только певице, но и пианисту. И Дорлиак, и Рихтер – полноправные участники сцен-зарисовок, и каждый из них в совершенстве владеет своими приемами и методами создания захватывающего действия, наблюдение за которым становится для зрителя невероятным и захватывающим приключением. На наш взгляд, именно эти аспекты определили успех творческого дуэта Дорлиак и Рихтера.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Сайт С. Рихтера. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/main.php> (дата обращения: 30.10.2024).

ЛИТЕРАТУРА

- Ганина С.А. Феномен детства в музыкальной культуре XIX в. // Вестник ЧГАКИ. 2012. № 1. С. 128–132.
- Маргунова К.И. Творческая концепция Н. Дорлиак в исполнительской и педагогической деятельности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 74–81.
- Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.
- Немировская И.А. Историческая загадка двух детских вокальных циклов Мусоргского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 1. С. 137–149.
- Пак Су Чжин. Вокальное творчество С.В. Рахманинова: К проблеме эволюции стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 26 с.
- Цзинь Сяо. Театрализация камерно-вокального творчества М.П. Мусоргского на уроках музыки // Педагогика искусства. 2022. № 1. С. 62–70.
- Юдин А.Н. Уроки Рихтера-концертмейстера // Вестник КемГУКИ. 2018. № 45. С. 93–101.

REFERENCES

- Ganina, S.A. (2012), "The phenomenon of childhood in the musical culture of the XIX century", *Vestnik ChGAKI* [Bulletin of ChGAKI], no. 1, pp. 128–132. (in Russ.)
- Margunova, K.I. (2014), "Creative concept of N. Dorliak in performing and teaching activities", *Yuzhno-Rossiyskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian music almanac], no. 4, pp. 74–81. (in Russ.)
- Monsenzhon, B. (2002), *Rikhter. Dialogi. Dnevniki* [Richter. Dialogues. Diaries], Klassika–XXI, Moscow, 480 p. (in Russ.)
- Nemirovskaya, I.A. (2011), "Historical mystery of two children's vocal cycles by Mussorgsky", *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], no. 1, pp. 137–149. (in Russ.)
- Pak Su Chzhin (2010), *Vokal'noye tvorchestvo S.V. Rakhmaninova: K probleme evolyutsii stilya* [Vocal works of S.V. Rachmaninov: on the problem of style evolution], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 26 p. (in Russ.)
- Tszin' Syao (2022), "Theatricalization of the chamber-vocal works of M. P. Mussorgsky in music lessons", *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of art], no. 1, pp. 62–70. (in Russ.)
- Yudin, A.N. (2018), "Lessons of Richter the concertmaster", *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], no. 45, pp. 93–101. (in Russ.)

Сведения об авторах

Лю Чан, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Скафтымова Людмила Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Authors Information

Liu Chang, postgraduate of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

Lyudmila A. Skaftymova, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Professor at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 05.11.2024

После доработки 07.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 05.11.2024

Revised 07.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

ПАОЛА МОРИС И ЕЕ «КАРТИНЫ ПРОВАНСА»: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

А.В. Ванчугов¹, Дуань Цзюньхао²

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

² Независимый исследователь, КНР

Аннотация. Рассматривается творческая судьба французского композитора Паолы Морис (1910–1967) и анализируется ее ключевое сочинение для альт-саксофона – сюита «Картины Прованса». Будучи выпускницей Парижской консерватории, она всю жизнь проработала в родном вузе, внесла вклад в развитие композиции и теоретической мысли Франции. Среди ряда ее камерно-инструментальных и симфонических сочинений международное признание получили «Картины Прованса», которые уже в XXI столетии стали классикой исполнительства на саксофоне. Яркие образы юга Франции воплощаются композитором через выразительные мелодические линии, терпкие гармонии, унаследованные от К. Дебюсси и М. Равеля, а также через изысканную ритмику, берущую свое начало от И. Стравинского. Представленная краткая художественно-историческая характеристика каждой из пяти частей и подробный исполнительский анализ позволяют максимально детально понять задумку композитора и реализовать свое видение как начинающим саксофонистам – ученикам средних и старших классов ДМШ / ДШИ, так и уже сложившимся мастерам – обучающимся на выпускных курсах консерваторий и институтов искусств. В опоре на метод целостного анализа и методические работы по игре на саксофоне российских и англоязычных авторов становится возможным первое в отечественном музыковедении обращение к музыке, которая поможет в дальнейшем привлечь исследователей для изучения творчества композиторов таких, как П. Морис.

Ключевые слова: Паола Морис, саксофон, сюита «Картины Прованса», исполнительский анализ

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ванчугов А.В., Дуань Цзюньхао. Паола Морис и ее «Картины Прованса»: Опыт исполнительского анализа // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 71–85. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-71-85.

PAOLA MAURICE AND HER “PAINTINGS OF PROVENCE”: AN EXPERIENCE OF PERFORMANCE ANALYSIS

A.V. Vanchugov¹, Duan Junhao²

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

² Independent Researcher, PRC

Abstract. The article examines the creative fate of the French composer Paola Maurice (1910–1967) and analyzes her key composition for the saxophone, the viola suite “Paintings of Provence”. Being a graduate of the Paris Conservatoire, she worked all her life at her native university, made a definite contribution to the development of composition and theoretical thought in her homeland. Among a number of her chamber instrumental and symphonic compositions, it is the “Paintings of Provence” that have gained international recognition, which have already become classics of saxophone performance in the 21st century. The composer embodies vivid images of the south of France through expressive melodic lines, tart harmonies inherited from C. Debussy and M. Ravel, as well as through refined rhythms originating from I. Stravinsky. The presented brief artistic and historical characteristics

of each of the five parts and the detailed performance analysis make it possible to understand the composer's idea in as much detail as possible and realize their vision for both novice saxophonists – students of the middle and senior classes of the children's music schools / children's art schools, and already established masters studying at the graduate courses of conservatories and art institutes. Relying on the method of holistic analysis and a number of methodological works on playing the saxophone by Russian and English-speaking authors, the first appeal to music in Russian musicology becomes possible, which will help in further attracting researchers to study the work of composers such as P. Maurice.

Keywords: Paola Maurice, saxophone, suite "Paintings of Provence", performance analysis

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

For citation: Vanchugov, A.V., Duan Junhao (2025), "Paola Maurice and her «Paintings of Provence»: an experience of performance analysis" // *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 71–85. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-71-85.

В истории музыки сохранилось множество имен композиторов, которые являлись мастерами, создававшими фундамент для великих гениев, были их учителями или просто работали в их тени. К таким творцам относится Паола Шарлотта Мария Жанна Морис (1910–1967) – композитор из Франции, которая как показал ее творческий и жизненный путь оказалась неизвестна не только в России, но и на родине. Ее главное сочинение – сюита «Картины Прованса» для саксофона и оркестра, написанная между 1948 и 1955 гг., по сути, стала ее визитной карточкой, а также опусом-представлением для многих исполнителей-саксофонистов. В связи с малой известностью Морис в России приведем краткие сведения ее творческой биографии.

Паола Морис родилась 29 сентября 1910 г. в Париже в семье Рауля Огюста Александра Мориса и Маргариты Жанны Лебрен. Ее отец – офисный работник – не был связан с музыкальным искусством. Однако увлеченность музыкой позволила Морис раскрыть свой талант во время учебы. С отличными результатами она была принята в Национальную консерваторию в Париже по специальности композиция и продемонстрировала яркие и даже выдающиеся результаты во время учебы. Ее учителями были Жан Галлон (гармония), Ноэль Галлон (контрапункт и fuga) и Анри Бюссе (композиция).

С 1933 по 1947 г. Морис была ассистентом у Жана Галлона, добилась успехов

в специальных номинациях: «Премия гармонии» в 1933 г. и «Премия фуги» в 1934 г. В 1939 г. она стала обладательницей первой премии по композиции. За время учебы она дважды получала высшую европейскую награду в области композиции на тот момент – Римскую премию.

С 1942 г. Морис стала профессором по чтению с листа партитур (дешифровке) в Парижской консерватории, а в 1965 – профессором, преподающим теорию гармонии. Будучи преподавателем в консерватории, она вышла замуж за композитора Пьера Лантье. Вместе они опубликовали работу «Дополнение к характерным чертам гармонии Ребера», которая стала важным методическим материалом в этой области во Франции и за ее пределами. Научный труд предполагал использование в учебной практике трактата «Черты гармонии» Наполеона Анри Ребера (1862 г.). Комбинация из трактата XIX в. и современного издания позволила Морис подготовить большое количество отличных специалистов. Достижения в области теории гармонии нашли отражение и применение в сюите «Картины Прованса». Скончалась Морис в Париже 18 августа 1967 г.

За свою творческую, в целом, непродолжительную жизнь Паола Морис написала большое количество произведений в различных крупных и камерных жанрах. Ее перу принадлежат Симфония, Концерт для фортепиано с оркестром,

Concerto Giocoso («Игривый концерт» для фортепиано с оркестром), два балета – «Косморамы»¹ и «Экзотическая идиллия», симфоническая поэма «Отправление на Китиру», три оркестровые сюиты («Латинский квартал», «Туризм», «Ночной клуб у Бельзебута»), а также камерно-инструментальные сочинения².

Творческий портрет П. Морис можно дополнить воспоминаниями саксофониста Маршалла Тейлора от 16 октября 2009 г., которые он опубликовал в переписке с создателями официального сайта композитора. Маршалл два года обучался у Марселя Мюля³, которого расспросил о различных деталях и нюансах работы над произведениями П. Морис. М. Мюль получил от Морис рукописные фрагменты «Картин Прованса» с целью сделать наиболее удобные штрихи. С одной стороны, это говорит об особой заинтересованности Морис в составлении экспертного мнения о сочинении и завершении, но с другой – об особой свободе, которая возможна при исполнении произведения. Данная грань между строго прописанным и свободно творимым, несомненно, – одна из черт стиля и мышления композитора.

Сюита «Картина Прованса» П. Морис была написана для альта-саксофона с оркестром (сразу же была создана версия клавира для саксофона с фортепиано) и посвящена другу и коллеге композитора, знаменитому саксофонисту Марселю Мюлю. После завершения работы 9 декабря 1958 г., состоялась мировая премьера произведения в исполнении не менее именитого саксофониста Жана-Мари Лонде во французском портовом городе Брест. В качестве дирижера выступил Пьер Лантье, который дирижировал Брестским симфоническим оркестром.

С чем же связано написание «Картин Прованса» парижанкой? Ответ довольно простой: Пьер Лантье был родом из этих мест, и они почти каждый год приезжали

отдыхать на юг Франции летом. Лантье родился в Марселе – жемчужине средиземноморского французского побережья. Живописные пейзажи и самобытная гуманистическая атмосфера Прованса глубоко привлекали Морис. Всякий раз, когда она возвращалась в Париж, простые сцены сельской жизни Прованса все еще не выходили у нее из головы. Второй и определяющий момент в написании сюиты кроется в получении заказа от друга – Марселя Мюля. Ему необходимы были новые яркие пьесы для выступлений, поэтому он обратился к своим друзьям для решения насущной проблемы.

За пятьдесят лет XX в. и уже два с лишним десятилетия XXI, сюита полюбилась саксофонистам всего мира и стала классикой в библиотеке оригинальных произведений для саксофона. Стиль Морис изыскан и элегантен, а детали при звучании как солиста, так и сопровождения как будто написаны тонким узором, изображающим пасторальность юга Франции.

Прованс обладает особенным очарованием благодаря своей чрезвычайной изменчивости. Погода здесь непредсказуема, а ландшафт крайне переменный. Регион богат историческим наследием: средневековые замки сменяются римскими развалинами, а рядом – такой современный мегаполис, как Марсель – все это создает сильнейший внутренний контраст. Например, символом Прованса является лаванда, которая цветет с июля по август, создавая незабываемый аромат. Это состояние и стремится передать Морис, пронося сквозь все пять частей особую романтическую и разнохарактерную образность.

В целом, в произведении выражена тоска горожанина по сельской жизни на юге страны, которая передается посредством музыкальных элементов, берущих начало от К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского. Кратко охарактеризуем каждую из частей.

Первая часть. *Farandole des jeunes filles* («Фарандола молодых девушек»⁴) изображает старинный танец, в котором исполнители держатся за руки и движутся друг с другом. Как пишет Жан-Мари Лонде в книге «Мастер современного саксофона»: «танец фарандола исполнялся в основном на открытом воздухе, где мужчины и женщины танцевали в длинной линии, держась за руки и двигаясь под ритмичные удары тамбурина» (Londeix J.-M., 2003, p. 265).

Музыка фарандолы обычно имела размер $\frac{6}{8}$ и традиционно исполнялась на флейте и барабане. В варианте обращения к жанру П. Морис сохраняет традиционный размер, однако темп предлагается крайне быстрый. Также используется гомофонно-гармонический склад, в котором звуковую основу создает бурдонный подголосок с протянутым басом и постоянно изменяющимся интервалом. Исходя из ключевых знаков, есть ориентир на соль мажор, но он скорее условный, чем определяющий тональность, поскольку в завершении пьесы прозвучит ход D-T *соль-до*. Пьеса исполняется в легкой, игривой манере.

Вторая часть. *Chanson pour ma mie* («Песня для моей любимой») – это серенада, в которой альт-саксофон играет красивую, льющуюся мелодию. Эта часть представляет собой адажио в размере $\frac{6}{8}$ и имеет структуру трехчастной формы А-В-А, тональность ре мажор.

Согласно примечаниям композитора, вступление у фортепиано звучит как настройка гитары или имитация арфы, данный эффект продолжает сохраняться на протяжении всей части. Музыка больше похожа на импровизацию, а саксофон должен передать эмоции и чувство глубокой любви с помощью длинных, тягучих фраз в медленном темпе, которые очень мягки и нежны, особенно в заключении. Вся часть – это проверка дыхания и интонации саксофониста.

Третья часть. *La Bohémienne* («Богема» / «Богемная женщина» или «Цыганки»⁵) – allegro в размере $\frac{2}{4}$, тональность до минор, содержит акцентированный ритм, отражающий цыганский стиль. Возможно, данная часть была написана в честь цыганских праздников, святых покровителей, которые отмечаются каждый год на юге Франции. Цыгане, участвующие в фестивале, совершают паломничество в юго-западную часть Прованса в Сент-Мари-де-ла-Мер – одно из первых их поселений в этом регионе.

Морис изображает ритмичный танец цыган. Часть раскрывает страстный и необузданный характер этого народа через выразительный ритм, что резко контрастирует с двумя первыми частями. Сложные, изменчивые ритмические фигуры передают выражения резких, контрастных эмоций, непокорного характера, а также имитируют цыганскую народную музыку с импровизационными вставками, раскрывающимися посредством частых скачков и мелизматике.

Четвертая часть. *Des Alyscamps L'ame Soupire* («Вздохи Алискампского кладбища»⁶) создана под впечатлением личной семейной трагедии Паолы Морис и адресует к наследию веков Прованса. Согласно ее письму Жану-Мари Лонде 1960 г.: «Часть “Вздохи Алискампского кладбища” была написана в связи со смертью кузена моего мужа, который погиб во время наводнения и который всегда был нам близок, как брат. Я написала эту композицию с большой грустью... Нам до сих пор не хватает поэтических моментов, которые мы проводили с ним, благодаря ему я открыла для себя истинное очарование Прованса, полюбила резкий стрекот цикад и даже оценила капли росы в расщелинах скал на природе. Я не могу выразить, насколько болезненной и жестокой была для нас его потеря»⁷ (перевод. – Д.Ц.). В письме 1966 г. Паолы Морис Маршаллу Тейлору, студенту Марселя Мюля, компо-

зитор использовала слова «день ностальгии» в описании данной части.

Композитор использует такие приемы, как цепочки плавных гармоний, создающих ощущение светлой скорби. У солиста декламация отдельных тонов и синкопированные ритмические рисунки сочетаются с медленной и трагичной мелодией. Также в ней слышны аллюзии на «Павану на смерть инфанты» М. Равеля. Тональность постоянно ускользает (соль мажор / ми минор). Эта часть самая развитая в плане структуры, которая не следует простой трехчастной форме, а имеет дополнительное варьированное проведение первого раздела, становящегося кодой.

Пятая часть (финал). *Le Cabridan* («Шмель / Пчела») изображает большое жужжащее насекомое, обитающее в районе Прованса. Плавные, быстрые пассажи иллюстрируют его полет. В этой части есть небольшая каденция, специально написанная для Мюля. Морис в письме уточняет: «Во время полета шмель совершает резкие повороты и иногда останавливается на том месте, где распускаются цветы, а затем через некоторое время продолжает полет». Быстрое и страстное движение содержит в себе стремление автора к лучшей жизни.

Жан-Марпер Декарт отмечал, что чувствительность саксофона идеально подходит для передачи быстрой, свингующей картины, изображенной здесь. Финал – самая ранняя (1948 г.) часть в сюите и в связи с совершенствованием саксофонного мастерства и развитием техники игры в то время Марсель Мюль счел ее слишком простой, поэтому композитор добавила в средний раздел яркую вставку, воплощающую технические особенности саксофона. В мелодии преобладают хроматические и диатонические пассажи. Это позволило Морис отойти от традиционных классических композиционных приемов и структуры произведения, придав «Шмелю» некоторые черты посттонального письма.

По отдельности каждая часть произведения носит свой характер и, казалось бы, не имеет особого отношения к другим. Однако в целом сюита содержит объединяющие признаки. Во-первых, в структурном плане композитор использует контрастное темповое соотношение: быстро-медленно-быстро-медленно-быстро, а также жанровый, танцевальный характер некоторых частей отражает наследование старинной сюиты; во-вторых, с точки зрения названия, композитор использует обозначения для частей, передающих уникальный региональный колорит Прованса, создающий единую тематическую палитру. В-третьих, с точки зрения материала, на первый взгляд, кажется, что между темами нет связи, но после исполнения каждой пьесы обнаруживается органическое единство в звуко-высотном решении тем каждой части.

Перейдем к исполнительскому анализу сюиты при опоре на работы отечественных авторов (Бычков Ю., 1984; Цуккерман В., 1965). Как отмечает С. Кириллов, «специфика техники саксофониста включает в себя процесс звукоизвлечения и управления звучанием (артикуляцию), что достигается при филигранной работе языка в комплексе с правильно поставленным дыханием, хорошо координированными пальцами и гибким губным аппаратом» (2010, с. 14). На названной комбинации технических элементов мы сосредоточим свой разбор и попробуем предложить актуальные способы достижения высоких результатов при исполнении сюиты.

В **первой части** мелодия легкая, атмосфера живая и веселая. Морис в темповой разметке предполагает ориентир на четвертную ноту с точкой на 152 удара, но для того чтобы обеспечить плавное течение фраз в реальном исполнении, по нашему мнению, наиболее актуален был бы темп не более 100 ударов. Да, это

медленнее оригинальной ремарки, однако при предлагаемой скорости мелодические линии как в партии солиста, так и в сопровождении становятся наиболее певучими, выразительными и танцевальными. При быстром темпе очень велик риск превратить пассажи в упражнения на технику, что категорически недопустимо.

Раздел 1 охватывает 78 тактов. В начале пьесы с т. 1 по т. 16 проводится вступление в партии фортепиано. Концертмейстер должен поддерживать в партии правой руки четкую «зернистость», особенно в тт. 13–16, где звуки мелодии у фортепиано должны быть упругими, предполагая, что весь фрагмент звучит в легком танцевальном движении, предвещающем вступление партии саксофона в т. 17.

В теме саксофона (тт. 17–24), при относительно единой ритмической формуле (в основном это движение по три восьмые), трудно добиться единства пальцев, ритма и дыхания одновременно. В частности, ритм восьмой ноты после первой четвертной не является обычной ритмической группой, а похож на свинговую ритмическую формулу из джаза. Его следует оттягивать несколько короче и обрывать восьмую почти как шестнадцатую. В целом в теме этой части следует обратить особое внимание на равномерное артикулированное отношение к каждому звуку.

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что хотя этот способ игры прерывистых нот

называется *slap*⁸, это не означает, что мы должны использовать данный метод в чистом виде. Другими словами, мы не должны поддерживать вибрацию с помощью выдоха, а использовать только движение кончика языка, касаясь верхней части трости саксофона, чтобы препятствовать воздушному потоку. При игре этим приемом необходимо расслабить язык и использовать его в форме «ку», а не «ту», а также дышать так, чтобы привести его в движение, что ускорит частоту *slap* и позволит сэкономить больше энергии.

В тт. 25–32 солисту необходимо обратить внимание на выбор аппликатуры. Для ноты *ля-диез* (т. 25) можно использовать не только обычную комбинацию клавиш 1+2+Та, но и комбинацию 1+Р, чтобы сделать аппликатуру более беглой. В тт. 27 и 28 есть переход от *P* до *mf*, требующий усиления дыхания в этих двух тактах (пример 1). Только хорошее брюшное дыхание может позволить музыканту издать динамический оттенок от *PPP* до *FFFF*, но наиболее эффективным приемом, на наш взгляд, будет смешанное (грудно-брюшное) дыхание, при котором исполнитель сможет почувствовать амплитуду своего дыхания. Это уместно сделать экспериментируя, закрыв одну ноздрю рукой и позволяя другой медленно вдыхать.

Тт. 33–45 являются развитием предыдущего материала, который исполнитель может представить как разворачивающуюся танцевальную сцену в Провансе

Пример 1. Часть 1. Работа над дыханием и динамикой



Пример 2. Часть 1. Маркаго в тт. 33–45



поэтому особенно важно сыграть эту часть с плавным течением дыхания. Ритм в этом разделе части такой же, как и в предыдущих цифрах, но происходит смещение акцента, поэтому саксофонисту необходимо задержать дыхание и подчеркивать четвертные ноты секвенции, т.е. звуки *a, g, d, c, e, b* и, наконец, *g* в 45-м такте, которая завершает фразу на *p* (пример 2).

После этого партия саксофона в тт. 51–54 и мелодия правой руки фортепиано в тт. 55–58 образуют локальную имитацию между собой. До и после этих тактов саксофон и фортепиано должны иметь четкую ритмическую градацию во второй половине такта при исполнении этого фрагмента. Особенно саксофонисту необходимо иметь короткий, мягкий и упругий штрих артикуляции. Для его отработки уместно использовать прием *spit* в ежедневном разыгрывании. Нужно отработать его автоматизм с разной скоростью вместе с метрономом на отдельных нотах и гаммах.

Интервал F-A# в т. 53 требует от исполнителя внимания к определенной устойчивости, т.е. удержания дыхания в интервале. При отпускании потока выдыхаемого воздуха необходимо сохранить контроль над дыханием. Здесь следует научиться артикуляционной технике получения звука, контролирующегося гортанью.

В тт. 67–69 последняя нота каждого такта требует от исполнителя использования техники стаккато, которое может придать музыке живость, поэтому в этих фрагментах его ни в коем случае нельзя исполнять обычной техникой ровных подчеркнутых нот.

В разделе В, ноты в тт. 79–128, как отмечено кружком ниже, нужно играть смягченно, соблюдая короткие лиги перед ними и на очень тихой динамике. Ради сохранения живости фраз и ощущения свободного мелодического потока здесь уместно использовать технику *легкого стаккато*, чтобы больше соответствовать общему смысловому содержанию части (пример 3).

Пример 3. Часть 1. Особенности штрихов в разделе В



Игра связующего раздела требует от саксофониста быстрой работы пальцев. При разучивании данного фрагмента можно нарушить ритмический рисунок партии и играть с пунктиром, используя темп *allegretto*, чтобы повысить независимость пальцев. В дальнейшем следует натренировать темпы в соответствующей последовательности: от медленного к быстрому, самому быстрому и вновь к медленному.

В разделе A1 (тт. 137–169), видно, что первая половина материала является повторением начального раздела части, но динамика в т. 137 должна быть на уровне *f*, а не *p*. Тт. 165–169 являются кульминацией всей части. Здесь важно, чтобы рот имел правильную мышечную поддержку, классическую форму, сходящуюся подобно соломинке, когда вы пьете воду.

В заключительных тактах части (тт. 170–184) используется по-прежнему материал из темы. Партия фортепиано (тт. 175–180) имитирует материал саксофона полифоническим «эхо». Этот раздел следует играть упруго, выделять интенсивность контрастов между каждой фразой. В партии солиста (пример 4) ноты, отмеченные кружками в тт. 173–179, следует сыграть с акцентами в соответствии с правилом окончания фразы, т.е. все ноты *a* играют как более легкие, при этом выделяется нота *e* следующей доли, причем преимущества этого ритмического сочетания можно совместить и с заключительным звуком части – *a* первой октавы, который следует исполнить на *ppp*, но более интенсивно по взятию, нежели предыдущие *a* на слабые доли.

Пример 4. Часть 1. Штрихи в тт. 173–179



Во второй части композитор использует тот же метр $\frac{6}{8}$, что и в первой, и трехчастную форму *a-b-a*. Поскольку это медленная часть, Морис предлагает играть ее в темпе 50 ударов на четвертную ноту. Наибольшую трудность при исполнении этой части представляет необходимость провести, сыграть медленную длинную мелодию. Дыхание и контроль за точкой смены воздуха крайне важны. Комбинированный метод грудного и брюшного дыхания может гарантировать солисту наибольшее количество воздуха и получение точного контроля над звуком. Как показано в примере 5, саксофонист играет долгое легато, без больших пауз во фразе, поэтому разумно солисту расположить рот таким образом, чтобы обеспечить ка-

чество тона и тембра, но и не прерывать звучания музыки. На наш взгляд, необходимо соблюдать следующие способы смены дыхания: 1) стараться брать дыхание после более длинных нот; 2) осуществлять смену дыхания между фразами; 3) во время смены дыхания должно быть быстрым и не допускающим прерывности мелодии в слуховом восприятии. Мы используем знак «v» для обозначения наилучшей точки смены дыхания в данной фразе.

Третья часть является имитацией стиля цыганского танца, написана в метре $\frac{2}{4}$, в темпе 132 удара на четверть. Саксофонисту следует здесь обратить внимание на разницу между легато и нон легато: отдельные звуки не должны быть небрежными или неровными, их можно отраба-

Пример 5. Часть 2. Работа над дыханием



тивать с метрономом в быстром и медленном темпе. Что касается *leaning tone*, то мы приходим к выводу, что здесь есть следующие моменты, на которых нужно учиться: во-первых, временное значение *leaning tone* выносится за пределы тональности, но не следует увеличивать временное значение звучащего такта. Во-вторых, при воспроизведении протянутого звука, следующий за ним тон нужно играть без акцента. В-третьих, короткие ноты необходимо исполнять как украшение основной мелодической линии, конечно, при условии, что нет специальных авторских указаний в партитуре. Они должны прозвучать очень легко.

Начиная с т. 26 происходит очень быстрый переход от предыдущего стиля танца к стилю с арабскими красками. Как показано в тт. 35–42 (пример 6), партия саксофона добавляет к мелодии устойчивые звуки. В этом быстром танцевальном движении устойчивые ноты позволяют музыке звучать более плавно, демонстрируют изящность и импровизационное ощущение, появляющееся при игре с выделением нот, обозначенных кружком. Уместно сыграть все более длинные звуки на стаккато для достижения живого и упругого акустического эффекта и воспринимать стаккато как вариант техники *slap*, но более короткого, чем стандартно исполняемый.

Пример 6. Часть 3. Штрихи в тт. 35–42



В тт. 42–50 партия фортепиано переходит от параллельных октав к квинтам, и здесь оба исполнителя имитационно перекликаются друг с другом. Партия саксофона повторяет одну мелодию в тт. 42–44 с динамическим оттенком *f*, а фортепиано имитирует мелодию на *f*. Затем солист повторяет данную фразу в тт. 46–48 на *pp*,

а фортепиано имитирует мелодию на *pp* (пример 7).

Тт. 51–70 являются развитием материала, изложенного в начале пьесы. Тт. 71–74 представляют собой движение в партии солиста вверх по звукоряду мелодического ля минора, являющегося заключением-кульминацией всей части.

Пример 7. Часть 3. Имитация между партиями



Четвертая часть написана в размере $\frac{4}{4}$. Она состоит из нескольких больших фраз, отличающихся ритмической свободой и напряженностью звучания. Раздел А (тт. 1–15) построен на движении в партии фортепиано параллельными секстами, которые повторяются каждые два такта. Аккомпанемент написан скорее в полифоническом складе, чем в функциональной гармонии. Концертмейстеру необходимо подчеркивать третью долю каждого такта на протяжении первого восьмитакта – самую гармонически насыщенную точку (созвучие *d-es-f*). Солист должен передать интонацию «вздоха» нисходящими мотивами в т. 3 и 4. Это следует сделать на динамическом оттенке *p*, но без ослабления поддержки дыхания. Можно попробовать использо-

вать для поддержки мышцы спины, чтобы задержать дыхание во время игры.

После ц. 5 в партии солиста появляется триоль на четвертных длительностях. В партии фортепиано сохраняется мерное движение по четвертям. Ритмическая трудность возникнет еще в конце пьесы, что предполагает отдельной отработки и синхронизации исполнителями. Так создается полиметрическая комбинация, которая подразумевает одновременный контроль как за темой, так и за партией аккомпанемента.

В тт. 6–8 присутствует синкопированный ритмический рисунок, который композитор использует для создания ощущения непрерывной задержки. При воспроизведении этих трех тактов не происходит смены дыхания, а временная величина между каждой нотой равна целой, что при правильной игре должно создать эффект застывшего времени. При исполнении части, обозначенной в нотном примере кружком, темп должен быть замедлен, на что указывает ремарка *cédez*, чтобы передать в музыке ощущение замедленной съемки, растягивания времени, а в т. 15 темп возвращается

Пример 8. Часть 4. Эффект замедленной съемки



к нормальному (пример 8). В тт. 15–19 фортепиано повторяет тематический материал, а саксофон должен следовать принципу избегания резких звуков, чтобы возник эффект поддержки фортепианной партии при игре на *pp*.

В разделе В материал в тт. 24–28 один из самых разнообразных в части. Здесь представлен динамический контраст от *pp* до *mf* и обратно к *p*. Мы предлагаем обратить внимание на связь между тт. 24 и 23, которая обозначена символом *subito* в т. 24. Этот символ предполагает резкое переключение интенсивности *tr* на *pp*, требующей соответствующей быстрой реакции у исполнителя.

Мелодия в тт. 29–33 является вариацией на тт. 9–12, фраза меняется по интенсивности, подготавливая почву для кульминации, которая наступит в следующем разделе. Тт. 33–39 – эмоциональный подъем, основанный на мотивах из тт. 9–12. Наконец, в т. 39 на *f* второй октавы наступает пик всей части по высоте тона и интенсивности, тем самым максимально ярко и трагично передавая скорбь композитора о смерти близких. Морис отказывается от традиционной гармонической формулы каданс-доминанта в тт. 40–45, чтобы дать слушателю иное завершение, более резкое и напряженное.

В репризе части А (тт. 46–63) сохраняется настроение как при первом проведении, однако ее следует играть более мягко, чтобы придать музыке ощущение воспоминания, отзвуков прошлого. В т. 63 используются обозначения «*molto riten*» и «*dim*», означающие «внезапное замедление». Резкое замедление темпа и снижение интенсивности создает предпосылки для очередного воспроизведения темы в следующем такте.

Последнюю ноту пьесы – *cis* – следует особенно четко проинтонировать и не занижать при протяжении звука. Важен правильный прием взятия звука при взаимодействии между губами, дыханием и инструментом. При исполнении последней ноты, чтобы повысить ее высоту, можно добавить клавиши *Tc* или *#G*, а чтобы понизить ее высоту, можно использовать комбинацию клавиш 4 + 5 + 6.

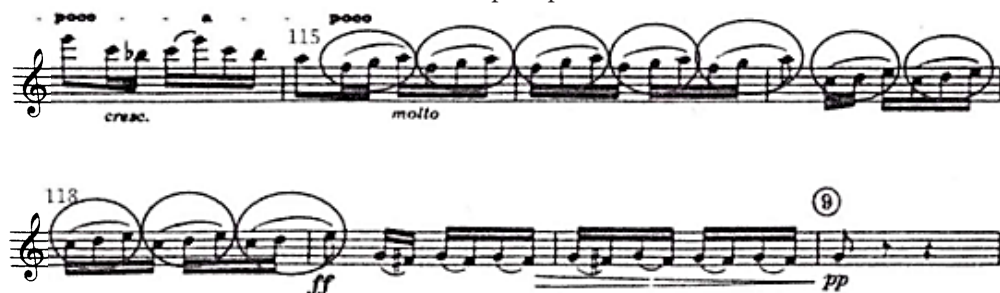
Пятая часть. Композитор использует тот же размер $\frac{2}{4}$, что и в третьей части. Это очень быстрая и напряженная часть (темп 132 удара). Она имеет строение А-А1-В-А2.

В разделе А (тт. 1–62) в партии саксофона используется тихая динамика, мелодия построена на быстрых пассажах. При подготовке следует не стремиться сразу к быстрому темпу, а замедлить его, что-

бы общая метричность была стабильной и поддавалась контролю. Нужно приложить все усилия для совершенствования тембра, фразировки, чтобы сыграть каждую ноту качественно. Только медленная отработка позволит достичь желаемой цели. Кроме того, обратившись к нотам, мы увидим, что каждый такт этого раздела состоит из элементов двойного стаккато. Опыт одного из авторов статьи подсказывает играть первый тон, когда язык посылает «ту» без нарушения дыхания, чтобы продолжать играть второй тон на слоге «ку». Положение языка «ту-ку-ту-ку» в чередующемся цикле позволяет четче исполнить все звуки. Важно помнить в повторах «ту-ку-ту-ку» о контроле короткого воздушного потока, который будет все труднее удержать при полном выдохе.

Раздел A1, тт. 63–94 – фрагментарное воспроизведение предыдущего раздела. Часть В (тт. 95–169) представляет контрастный материал по отношению к части А. Нетрадиционное ритмическое сочетание мелодии саксофона в тт. 115–119 (пример 9) соответствует мелодическому переплетению мелодии фортепиано в тт. 1–5 в начале части, которое имеет свойство смещения акцента, что создает ощущение трехдольной пульсации. Акцент следует играть на первой ноте, обозначенной в примере кружком, а затем вернуться к нормальному темпу в т. 119. В тт. 121–147 основная мелодия переходит от саксофона к фортепиано, и в этом фрагменте фортепиано исполняет главную тему, а саксофон становится сопровождением.

Пример 9. Часть 5. Ритмические особенности



Тт. 148–158 – это красочный фрагмент части, который был закончен Морис в 1948 г., после правки Марселя Мюля. Этот сольный фрагмент имеет абсолютно свободный темп, в зависимости от техники и предпочтений каждого исполнителя (обозначения «*rubato*» и «*a piacere*», пример 10).

Последующий повтор раздела A2 (тт. 170–210) является репризой. В тт. 203–210 есть эпизод повторяющегося музыкального материала, где фортепианный аккомпанемент поддерживает саксофонную партию аккордами в высоком регистре, а саксофон играет от *p* к *f*, доходя до кульминации в т. 207, после чего интен-

сивность медленно снижается, и пьеса заканчивается хроматической восходящей секвенцией из двух секст в ритмической формуле, изображающей полет пчелы.

Итак, сюита «Картины Прованса» позволяет современным саксофонистам добиться высоких результатов в совершенствовании исполнительского мастерства. Отметим следующие открывшиеся аспекты в ходе исполнительского анализа.

Некоторые пьесы являются доступными для исполнения в музыкальной школе (например, вторая и третья части⁹), другие – соответствуют программам выпускных курсов колледжей и консерваторий. Безусловно, полное исполнение сюиты

Пример 10. Часть 5. Фрагмент свободной трактовки темпа



требует от музыкантов уже сложившегося технического аппарата и серьезного эмоционального уровня и опыта при передаче личных чувств посредством игры на инструменте.

В сюите Морис используются как типичные приемы и штрихи (легато, стаккато, маркато), так и заимствованные из джазовой музыки (*slap* / слэп – щелчок, спит / *spit* – плевков). Их применение в первой и третьей частях придает музыке особую яркость. В остальном композитор пользуется классическими вариантами развития тем и формообразованием.

Как показал анализ, Морис унаследовала некоторые черты стиля французских импрессионистов: в частях используются лады Средневековья с региональными вкраплениями, в гармонии – характерные для импрессионизма аккорды с альтерированными ступенями, параллелизмы в аккордике. В частности, первая часть напоминает произведения М. Равеля своей ясностью и линейностью мелодических контуров, а четвертая часть – стиль К. Дебюсси своей «дымкой» тембров. Каждая из частей создает яркий образ, который подчеркивается оригинальными ритмическими конструктами (полиритмией,

полиметрией, сложными сочетаниями синкоп и свободной агогикой). Именно ритмическая составляющая отвечает за передачу «Танца девушек» и «Цыганки», траурного шествия на Арлеанском кладбище, полет шмеля. «Посвящение любимой» тоже подчинено ритмической организации, которая обеспечивает смену дыхания во время исполнения (влияние И. Стравинского). В результате создаются очень понятные программные миниатюры, способные красочно передать пейзажи и жизнь юга Франции.

Предложенные авторские рекомендации должны помочь в процессе подготовки концертного исполнения и достичь уровня свободной интерпретации, которая возможна только при понимании истории возникновения произведения и осознании стилевых привязок к определенным образам. «Картины Прованса» являются высокохудожественным произведением, которое в отечественном музыковедении ранее не рассматривалось. Данная статья позволяет заложить основу для дальнейших исследований творчества Паолы Морис и активизировать исполнительский интерес к ее музыкальному наследию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под данным термином имеется в виду картина, представляющая большое пространство земли с находящимися на ней предметами, написанная и поставленная так, что создается иллюзия живой природы.

² Назовем Флейтовый квартет, Струнный квартет, Сюиту для двух фортепиано (9 пьес), вариации для фортепиано, пять пьес для фортепиано, девять пьес для фортепиано, шесть пьес для фортепиано, пять прелюдий для фортепиано, три пьесы для скрипки и фортепиано, пьесы для флейты, саксофона, кларнета.

³ Марсель Мюль (1901–2001) – выдающийся исполнитель и методист, основатель французской саксофонной школы. О его жизни и творчестве см. подробнее (Эпова Е., 2020).

⁴ Фарандола изначально была французским народным танцем, часто исполнявшимся во время крупных фестивалей в Провансе. Вначале танцоры, одетые в красочные праздничные костюмы, держась за руки, следуют движениям ведущего, а затем повторяют танцевальные движения.

⁵ Исторически Богемия (Чехия) была землей с большой долей цыганского населения, поэтому богемцев также называют цыганами. Поскольку цыгане являются бродячим народом, не занимавшимся земледелием, французы обычно использовали термин «богема» для обозначения тех, кто хотел вести нетрадиционный образ жизни.

⁶ Исторически сложилось так, что когда французские писатели и художники поминали ушедшего из жизни человека, они любили называть это «Гробницей», как, например, М. Равель «Гробница Куперена». Алискампы – это название региона Арль в Провансе. Арлескомб – кладбище в Арле, которое было самым известным кладбищем римского периода. Поскольку здесь был похоронен римский чиновник, отказавшийся казнить христиан, кладбище стало святым местом, когда Арль стал христианским городом в IV в. н.э. Здесь же похоронен первый архиепископ Арля, поэтому уже в IV в. здесь находились тысячи гробов, а верующие со всей Европы перевозили сюда своих родных для погребения. Римляне не практиковали захоронения, поэтому огромное количество саркофагов, выставленных по обеим сторонам бульвара, представляло собой жуткое зрелище, привлекавшее многих художников в последующие века, например В. Ван Гога и П. Гогена, которые писали здесь свои картины.

⁷ Морис Паола: Офиц. сайт. URL: <https://www.PauleMaurice.com> (дата обращения 15.09.2023).

⁸ Подробнее об этом приеме, который в русскоязычной литературе получил название удар или шлепок см.: (Майоров А., 2004; Фёдоров Е., 2004).

⁹ Примечательно, что «Песня для моей любимой» и «Богема» представлены, хотя и под другими названиями («Песня для мамы», «Танец горцев») в хрестоматии С. Зубарева 2012 г.

ЛИТЕРАТУРА

Бычков Ю. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания. М., 1984. 56 с.

Кириллов С. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2010. 22 с.

Майоров А. Современные выразительные средства в практике игры на саксофоне // Музыкальное развитие студента: Инновационные идеи и перспективы. Самара: Сам. гос. акад. искусств, 2004. Вып. 3. С. 163–169.

Фёдоров Е. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2004. 112 с.

Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 264–320.

Эпова Е.М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4.

REFERENCES

Bychkov, Yu. (1984), *Tselostnyi analiz muzykal'nogo proizvedeniya i formy proyavleniya aktivnosti muzykal'nogo soznaniya* [A holistic analysis of a musical composition and the form of manifestation of the activity of musical consciousness], Moscow, 56 p. (in Russ.)

Epova, E.M. (2020), "Marcel Mule and his methodological contribution to the formation of the French academic saxophone school", *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 4, pp. 135–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10072. (in Russ.)

Fedorov, E. (2004), *Voprosy metodiki obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh* [Questions of teaching methods of playing wind instruments], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, Novosibirsk, 112 p. (in Russ.)

Kirillov, S. (2010), *Tekhnika igry na saksofone i problemy interpretatsii original'nykh proizvedenii* [The technique of playing the saxophone and the problems of interpretation of original works], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 22 p. (in Russ.)

C. 135–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10072.

Londeix J.-M. A comprehensive guide to the saxophone repertoire: 1844–2003 (Editor - Bruce Ronkin). Cherry Hill, USA: Roncorp, Inc, 2003. 646 p.

Londeix, J.-M. (2003), A comprehensive guide to the saxophone repertoire: 1844–2003, in Bruce Ronkin (ed.), Roncorp, Inc, Cherry Hill, USA, 646 p. (in Eng.)

Mayorov, A. (2004), “Modern expressive means in the practice of playing the saxophone”, *Muzykal'noe razvitie studenta: innovatsionnye idei i perspektiva* [Student's musical development: innovative ideas and perspective], vol. 3, Samarskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv, Samara pp. 163–196. (in Russ.)

Zuckerman, V. (1965), “Holistic analysis of musical compositions and its methodology”, *Intonatsiya i muzykal'nyi obraz* [Intonation and musical image], Muzyka, Moscow, pp. 264–320. (in Russ.)

Сведения об авторах

Ванчугов Антон Владимирович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: anton-van@mail.ru

Дуань Цзюньхао, независимый исследователь, КНР

Authors Information

Anton V. Vanchugov, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Lecturer of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: anton-van@mail.ru

Duan Junhao, independent researcher, PRC

Поступила в редакцию 25.10.2024

После доработки 12.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 25.10.2024

Revised 12.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

© Серков, К.С., 2025

УДК 78.09

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-86-96

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ДУХОВАЯ ШКОЛА: ИСТОКИ, НАСТОЯЩЕЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ

К.С. Серков¹

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

Аннотация. Один из центральных вопросов для любой национальной академической инструментальной школы – истоки формирования ее эстетики в целом и, в первую очередь, представлений о тембральных особенностях каждого инструмента. По мнению автора, для отечественной духовой школы эта тема одна из наиболее существенных, поскольку во второй половине XX в. произошла достаточно резкая смена вектора ее развития, приведшая, ко многим положительным результатам, но ряд негативных моментов, сопровождавших этот процесс, еще не полностью преодолен. В предлагаемой статье отмечены источники возникновения совершенно различных подходов в понимании звучания духовых инструментов в рамках становления европейских исполнительских школ в XIX в., в первую очередь французской и немецкой, повлекшие появление весьма разных по своим конструкциям и тембральным характеристикам моделей. Рассматривается влияние немецкой инструментальной традиции на русскую духовую школу. Систематизируются факторы, способствующие кристаллизации «русского звучания» духовых инструментов. Обозначены основные проблемные вопросы недавнего прошлого и настоящего отечественной духовой школы. Сформулирован ряд важнейших задач современного музыкального исполнительства, которые должны быть отражены в процессе подготовки российских музыкантов-духовиков. Предложены практические пути их решения в рамках учебного процесса в среднеспециальных и высших учебных заведениях. В частности, речь идет о формировании у обучающихся необходимых слуховых представлений, изучении ими новейшей музыки с использованием нетрадиционных приемов игры, проработка навыков сольного и оркестрового исполнительства.

Ключевые слова: отечественная школа игры на деревянных и медных духовых инструментах, немецкая духовая школа, французская духовая школа, эстетика звука, тембр

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Серков К.С. Отечественная духовая школа: истоки, настоящее, перспективы // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 86–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-86-96.

RUSSIAN SCHOOL OF PLAYING WIND INSTRUMENTS: ORIGINS, PRESENT, PROSPECTS

K.S. Serkov¹

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

Abstract. One of the central issues for any national academic instrumental school is the origins of its aesthetics in general and, first of all, ideas about the timbre features of each instrument. According to the author, this topic is currently one of the most significant for the domestic wind school, since in the second half of the 20th century there was a rather abrupt change in the vector of its development, which led, on the one hand, to many positive results, but a number of negative aspects that accompanied this process have not yet been completely overcome today. The proposed article notes the sources of the emergence of completely different approaches to understanding the sound of wind instruments in the framework of the formation of European performing

schools in the 19th century, primarily French and German, which entailed the emergence of models that are very different in their designs and timbre characteristics. The influence of the German instrumental tradition on the Russian wind school is considered. The factors that influenced the crystallization of the "Russian sound" of wind instruments are systematized. The main problematic issues of the recent past and present of the domestic wind school are identified. A number of the most important tasks of modern musical performance are formulated, which should be reflected in the process of training Russian wind musicians. Practical ways of their solution are proposed within the framework of the educational process in secondary specialized and higher educational institutions. In particular, this concerns the formation of the necessary auditory representations in students, their study of the latest music using non-traditional playing techniques, and the development of solo and orchestral performance skills.

Keywords: Russian school of playing wooden and brass wind instruments, German wind school, French wind school, aesthetics of sound, timbre

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

For citation: Serkov, K.S. (2025), "Russian school of playing wind instruments: origins, present, prospects", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 86–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-86-96.

На протяжении всей истории европейской академической музыкальной традиции исполнительство и вокальное, и инструментальное, с одной стороны, неизбежно отражало современные ему представления об эстетике художественного творчества, а с другой – в некоторых аспектах и формировало их. История исполнительства на духовых инструментах весьма убедительно подтверждает этот тезис.

Для западного музыкознания осмысление природы и особенностей музыкально-инструментального искусства тема не новая. Начиная с первых трактатов «Musica Getutscht» (1511) С. Вирдунга и «Syntagma musicum» (1614–1615) М. Преториуса вплоть до монументального «Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes» (1844, 1855) Г. Берлиоза и его редакции (1905) Р. Штраусом, а также «Traité general d'instrumentation» (1863, 1885) и «Cours méthodique d'orchestration» (1890) Ф.-О. Геварта, можно весьма подробно проследить становление академического инструментария и расширение его художественного потенциала. Характерное для XX в. понимание возможностей оркестровых инструментов можно найти, например, в «Orchestration» (1969) американского композитора и педагога У. Пистона. Отрадно, что ряд важнейших источников переведен на русский язык.

В России инструментоведческая литература также имеет богатые традиции от «Заметок об инструментовке» (1855–1856) М.И. Глинки и «Основ оркестровки» Н.А. Римского-Корсакова до четырехтомника «Современный оркестр» (1953–1956) Д.Р. Рогаль-Левицкого и «Лекций по истории оркестровых стилей» (1996–1997) Ю.А. Фортунатова. Огромный пласт информации о формировании отечественной духовой школы содержится в двухтомнике С.Я. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (1973, 1983) и трудах профессора Ю.А. Усова.

Следует отметить, что в историко-теоретической инструментоведческой литературе отражен обобщенный взгляд на природу инструментов через показ эволюции их конструкций и в контексте особенностей их применения в композиторском творчестве. Всё, что относится к практической области инструментального исполнительства, сольного или коллективного, т.е. то, что и составляет основу понятия «исполнительская школа», требует отдельного осмысления. Особенно это важно для настоящего времени, когда романтическая исполнительская традиция, в рамках которой в XIX в. сформировались национальные инструментальные школы, адаптируется к эстетике диктуемой современностью и ставит

перед музыкантами новые художественные и технологические задачи.

«Специального исследования, – констатирует Е. Эпова, – в котором бы рассматривалась исполнительская школа, как отдельный музыкальный феномен, не существует» (2024, с. 27). Насколько верно данное утверждение в отношении зарубежной культурологической литературы судить весьма сложно, но в области отечественной духовой методики данная проблематика рассматривалась главным образом с точки зрения исторической перспективы. Эстетическая сторона, если и затрагивалась, то в самых общих формулировках «...как и многие другие применяемые в обиходе музыкальные понятия, определение “исполнительская школа” существует как “само собой разумеющееся”» (Эпова Е., 2024, с. 27).

Для того чтобы объективно охарактеризовать современное состояние российской духовой школы и наметить возможные векторы в ее развитии необходимо, прежде всего, обратиться к историческим фактам.

В области духового исполнительства из множества формировавшихся в XIX в. национальных школ следует отметить две олицетворяющие в некоторых моментах антагонистические эстетические платформы. Немецкая инструментальная традиция, вышедшая из церковной музыки, хоровых и органных звучаний, воплотила стремление к максимальному тембровому единству звучания всех оркестровых инструментов. Французская, формировавшаяся в рамках музыкального театра XVII в., обогащенная достижениями клавесинистов, позднее особенностями музыки французской революции и романтической программностью, характеризовалась максимальной индивидуализацией тембров, подчеркиванием их характерных особенностей, более открытым звучанием.

И если немецкую духовую школу обобщенно можно квалифицировать как

оркестровую или ансамблевую, то французскую в своем абсолютном выражении как сольную или концертную. Каждая из них не только содержала черты, присущие национальной музыкальной культуре, но в значительной степени повлияла на композиторское творчество. Партитуры Р. Вагнера или К. Дебюсси являются ярким воплощением этих тенденций. Венский инструментальный стиль наглядно отражен в оркестровке И. Штрауса-сына и Г. Малера, несмотря на колоссальное различие их музыкального языка. А. Баранцев справедливо отметил, что «...особый исполнительский стиль, присущий той или иной школе, кроме чисто теоретических определений имеет свой особый дух, который можно сравнить разве что с особой манерой речи» (1990, с. 125).

В процессе формирования весьма отличных друг от друга традиций происходил отбор моделей инструментов, тембральные качества которых соответствовали эстетическим установкам каждой из школ. В связи с этим в инструментальной реформе XIX в., кардинально изменившей конструктив всех академических духовых инструментов и способствовавшей появлению ряда новых таких, как туба, корнет, саксофон и семейство саксгорнов, произошло разделение на инструменты французской и немецкой системы.

Не вдаваясь в подробности, отметим, что основная разница между ними лежит в области звуковых характеристик. В отличие от Франции, где поиски в области новых средств музыкальной выразительности обусловили отбор таких моделей духовых инструментов, которые обладали наиболее индивидуализированным звучанием, в Германии приветствовались модели, с меньшей характеристичностью тембра в совместном музицировании создававшие эффект единого инструмента, подобного органу. Выбор моделей также был продиктован весьма различным от-

ношением к исполнению динамических контрастов, использованию вибрато и других исполнительских приемов.

В отечественной методической литературе 1960–1980-х гг. можно найти немало сравнительных характеристик звуковых особенностей инструментов разных систем и в первую очередь гобоя, кларнета и трубы. О причинах этого будет сказано ниже. «Проблема гобоев двух систем, – пишет П. Юргенсон, – продолжает вызывать споры и в наши дни, что обусловлено разным подходом к трактовке инструмента. Немецкий гобой обладает мягким, теплым звуком, несколько тусклым и плотным, и легко сливается с другими инструментами. Звучание французского гобоя прозрачнее, но носовой тембр, присущий этому инструменту, в нем выражен ярче. Французский гобой гибче, послушнее в нюансировке, устойчивее держит строй» (1973, с. 62).

А. Федотов так характеризует звучание французского кларнета: «Он очень резкий, интонационно неустойчивый, слишком легко реагирует на малейшие изменения напряжения губных мышц, то и дело срывается. Но первые впечатления от игры не должны смутить музыканта, тем более разочаровать и отпугнуть его от новой системы. Дело в том, что кажущиеся с первого момента “недостатки” кларнета системы Бёма, по существу, в скором времени осознаются музыкантом как большие достоинства этого инструмента <...> Таким образом, благодаря конструктивным особенностям кларнетов французской системы объективно создаются благоприятные условия для достижения более высоких технических и художественных результатов, чем на кларнетах немецкой системы» (1971, с. 234).

Ю. Усов: «В зарубежном современном исполнительстве на трубе особый интерес представляет французская школа... Это направление культивирует своеобразную исполнительскую манеру – стремление

к более резкому звучанию трубы, популяризации ее как сольного инструмента...» (1966, с. 70). С. Левин: «В XIX веке между фаготистами французской и немецкой школ вспыхивает соперничество. Немецкое направление, характерное для нашей эпохи, утвердилось в результате длительных и самоотверженных усилий талантливых инструментальных мастеров, создавших совершенные фаготные модели. Французские и немецкие фаготы заметно отличаются один от другого» (1983, с. 16).

И не случайно, что пока в последней четверти XX в. не наметилась тенденция к тембральной унификации, в разных странах духовики при выборе инструмента довольно строго придерживались установленных стандартов. Это было обусловлено не только необходимостью формального следования традициям, но главным образом, чтобы избежать эклектики и сохранить стиль звучания национальных оркестров. Несмотря на то что поиски в области совершенствования конструкций инструментов не прекращались на протяжении всего XX в., они в большей степени касались облегчения звукоизвлечения и достижения точности интонации, а коррекции звуковых характеристик это коснулось в гораздо меньшей степени. Поэтому даже и сегодня, несмотря на объединение и смешение разных стилевых направлений в исполнительстве, мы можем увидеть, что, например, в Германии отдают предпочтение кларнетам немецкой системы, тогда как практически везде кларнетисты играют на французской модели.

И, наоборот, традиционный для всего мира немецкий фагот, если и можно встретить во французских оркестрах, то только в качестве исключения. Это также касается выбора соответствующих моделей мундштучных инструментов. Немецкий гобой повсеместно вытеснен французской моделью, хотя в Вене музыканты

сохраняют приверженность венскому гобоя, так же как и венской валторне, инструментам с весьма специфическими тембральными качествами. Это говорит о том, что музыканты разных стран, все же стараются насколько возможно сохранять и культивировать специфические особенности национальных исполнительских традиций.

Для коммуникации по различным профессиональным вопросам музыкантами был организован целый ряд специализированных сообществ: Международное общество валторнистов (1970), Международная ассоциация гобоистов и фаготистов (International Double Reed Association, 1971–1972), Международная ассоциация тромбонистов (1972), Международная ассоциация кларнетистов (International Clarinet Association, 1973), Международная гильдия трубачей (1975), Всемирное братское общество тубистов (T.U.B.A. Tubists Universal Brotherhood Association, 1976), Общество друзей венского гобоя (1999), Всемирное общество флейтистов (The World Flute Society, 2013). Все эти объединения издают журналы, проводят симпозиумы, семинары, фестивали.

Отечественная духовая школа была в значительной мере заимствована из европейских источников и особенно интенсивно этот процесс происходил в XVIII–XIX вв., начиная с реформ Петра I в области военно-оркестровой службы, расширения светских форм музицирования и, наконец, через открытие первых российских консерваторий. В отличие от Европы, где первичные виды музицирования в течение многих веков постепенно эволюционировали в профессиональное искусство, в России народное духовое творчество долгое время не оказывало значительного влияния на профессиональную музыкальную сферу, которая была исключительно иностранной.

И несмотря на небывалый взлет русской академической музыки в XIX в., ис-

полнительство на духовых инструментах по-прежнему развивалось в русле европейских традиций и, в первую очередь, в рамках эстетики немецкой духовой школы, поскольку начиная с эпохи Петра I основная часть приглашенных музыкантов для исполнительской и педагогической деятельности, включая ведущих солистов императорских театров и профессоров Петербургской и Московской консерваторий, состояла из немцев и чехов, и соответственно профессиональная русская духовая школа не только в XIX в., но и фактически до середины XX в. развивалась исключительно в рамках немецкой традиции.

«Профессора, – пишет Ю. Усов, – плохо говорили по-русски. Педагоги, в большинстве своем воспитанники учебных заведений Германии были сторонниками академического направления. Вопросы техники находились в центре внимания, задачи художественного воспитания отодвигались на второй план» (1986, с. 72). При этом отмечается, что «конечно, от иностранных профессоров трудно было ожидать ориентирования учащихся на русскую, отечественную музыку, но это были опытные педагоги, много сделавшие для профессионального воспитания русских исполнителей на духовых инструментах» (Усов Ю., 1986, с. 62).

Не менее интенсивные связи существовали также между российской и французской музыкальными культурами начиная с XVIII в. Екатерина Великая в 1762 г. издала указ о выписке из Франции комической труппы, ставшей основой постоянно действующей в России французской оперы. В начале XIX в. в России работал композитор Ф.А. Буальдье. Дважды, в 1847 и 1867/68 гг. в Россию с концертами приезжал Г. Берлиоз. Не единожды был К. Сен-Санс, сочинивший для гастрольной поездки 1887 г. «Каприччио на датские и русские темы» для фортепиано, флейты, гобоя и кларнета, посвященное императрице Марии Федоровне,

супруге Александра III, для исполнения которого с ним вместе приехали европейские знаменитости, флейтист Клод Поль Таффанель, гобоист Жорж Жилле и кларнетист Шарль Тюрбан. Трудно сказать сколько французов были учителями музыки и языков в российских аристократических семействах, но достаточно вспомнить, что некоторое время в начале своей карьеры таким учителем в семье Н.Ф. фон Мекк служил гениальный французский композитор К. Дебюсси.

Однако явных следов влияния французской эстетики в области духового исполнительского искусства мы не обнаружим вплоть до конца 50-х гг. XX в. В послевоенные годы начали постепенно восстанавливаться культурные связи со странами Запада, и наши духовики стали регулярно выезжать на европейские конкурсы и фестивали, где и смогли познакомиться с совершенно иными исполнительскими стилями. «Конкурсы, – отмечает Ю. Усов, – явились серьезным стимулом для повышения общего уровня подготовки молодых музыкантов-духовиков и пересмотра некоторых методов преподавания <...> для обновления инструментария в целом и замены отдельных инструментов более совершенными системами. Конкурсы позволили советским музыкантам ближе познакомиться с зарубежными школами игры на духовых инструментах...» (1986, с. 148). С середины 1950-х гг. начинаются регулярные гастроли в Москве и Ленинграде западных оркестров: 1956 г. – Бостонский симфонический, 1958 – Филадельфийский, 1959 – Нью-Йоркский, 1962 – Венский филармонический, 1964 – миланский театр Ла Скала, 1965 – Кливлендский, 1967 – Оркестр BBC (Лондон), 1968 – Оркестр де Пари (организован в 1967 г. и это была его первая зарубежная поездка), 1969 – Берлинский филармонический. Советские оркестры также стали выезжать на зарубежные гастроли.

Знакомство российских музыкантов с весьма отличными от советского стилями, безусловно, сыграло позитивную роль для дальнейшего развития отечественной духовой школы, которая в силу объективных причин в первой половине XX столетия более чем на 20 лет оказалась оторвана от актуальных процессов, проходивших в мировом исполнительском искусстве, и по причине замкнутости на самой себе весьма ощутимо демонстрировала черты стагнации. У П. Юргенсона находим следующее наблюдение: «В Советском Союзе немецкий гобой “господствовал” до 50-х годов XX века. Стимулом для перехода на французский гобой в больших симфонических и театральных оркестрах послужили замечания крупных зарубежных дирижеров. Звучание немецкого гобоя для них было непривычным. Кроме того, они считали, что этот гобой понижает строй оркестра» (1973, с. 61). Западные критики отмечали специфичность звучания духовой группы советских оркестров. Часто можно увидеть их высказывания о «пронзительных медных, неряшливых деревянных» («shrill brass, sloppy winds»)¹ или «слегка кислой звучности русских исполнителей на медных» («slightly sour sonority of the Russian brass players»)². По понятным причинам подобные оценки рецензентов в СССР не публиковались.

Свою лепту вносило и то обстоятельство, что новейшая музыка, создававшаяся западными композиторами, тем более выходящая за рамки традиционного тонального музыкального языка, в СССР 1930–1950-х гг. не исполнялась. Хотя еще в 1920-е гг. это было возможно. Знаковым событием стало исполнение в Ленинграде в 1927 г. оперы «Воцце» А. Берга в присутствии автора.

С конца 1950-х гг. начинается достаточно интенсивная перестройка как исполнительской, так и педагогической практики, смена старых немецких, зача-

стую дореволюционных инструментов на современные модели французской системы, что неминуемо повлекло за собой необходимость пересмотра многих аспектов в технологии игры и создания новых актуальных методик, учитывающих зарубежный опыт. В то же время не все духовые специальности были охвачены этим процессом в равной степени.

Фагот, валторну и тромбон смена вектора развития затронула гораздо менее (в основном это коснулось поиска новых звуковых характеристик используемого инструментария), чем гобой и кларнет, немецкие модели которых были заменены на французские, с неизбежной необходимостью актуализации всего комплекса технологических навыков. В силу того, что французская и немецкая механика на флейте не оказывают заметного влияния на тембр самого инструмента, долгое время в СССР равноправно использовались обе системы. Трубачи меняли инструменты с вращающимися вентилями на инструменты с помпами. Отечественная школа игры на саксофоне как академическом инструменте в эти годы фактически только начинает формироваться.

В масштабах такой огромной страны, как СССР этот процесс растянулся на десятилетия и сопровождался рядом трудностей, в частности в приобретении инструментов не только в личное пользование, но даже для периферийных концертных организаций и учебных заведений. У Ю. Усова читаем: «В Советском Союзе широко распространены трубы Ленинградского завода духовых инструментов, а также трубы, выпускаемые в Германской Демократической Республике и Чехословакии» (1966, с. 34). Добавим, что это касалось не только труб, но и фактически всего духового инструментария и, зачастую, качество этих инструментов было весьма невысоким.

М. Шапошникова: «В 30-е годы на Ленинградском заводе музыкальных ин-

струментов был осуществлен первый выпуск саксофонов <...> Вновь выпускать саксофоны завод стал только в 60-е годы. К сожалению, качественные характеристики звучания этих инструментов не отвечают требованиям нынешнего дня. Из всех моделей инструментов, получивших распространение у нас в стране, можно выделить саксофоны фирмы “Amati Klassic” (ЧССР). Инструменты этой фирмы приемлемы по интонации и имеют достаточно удобную механику. Распространенные в продаже саксофоны фирмы “BS” (ГДР) уступают инструментам чешского производства в интонации» (1985, с. 36). Инструменты действительно хорошего качества, производимые в Западной Европе, Японии и США, долгое время были доступны в лучшем случае только нескольким столичным коллективам. Автор этих строк начинал свой исполнительский путь в конце 1980-х гг. на гобое немецкой системы, изготовленном на Петербургской фабрике Ю. Циммерман в 1905 г.

Другая важнейшая проблема состояла в том, что традиционная немецкая эстетика звучания объективно не могла быть одномоментно по всей стране замещена новой для отечественных исполнителей французской. Необходимость перестройки слуховых представлений при смене инструмента коснулась не только самих оркестрантов, но и педагогов и требовала достаточно большого количества времени и ряда сопутствующих условий, например, доступности актуальных записей ведущих западных исполнителей и оркестров, которые могли бы служить ориентиром в занятиях. Услышать и поговорить с иностранными музыкантами на профессиональные темы у духовиков из периферийных городов не было возможности.

Как уже отмечалось, французскую систему инструментов подавляющее большинство отечественных музыкантов характеризовали как более совершенную,

однако можно было встретить и мнения подобные высказанному Г. Благодатовым: «За последнее время в Советском Союзе все большее распространение получают кларнеты французской системы («Бёма»), которые, по сравнению, с немецкими, имеют более удобную аппликатуру, более ясное звучание переходного регистра и отличаются чистотой интонирования. К сожалению, в отношении тембра они несколько уступают немецким» (1965, с. 36–37). По этой причине в советской духовой школе продолжительное время взгляды на понимание тембра духовых инструментов и технологии игры на них отличались эклектичностью.

Спустя почти 20 лет А. Петров писал: «В настоящее время у нас в стране в обучении и исполнении распространен гобой французской системы, переход к которому с гобоя немецкой системы был осуществлен, как известно, в конце 1950-х – 1960-е годы. Нам хотелось бы обратить внимание педагогов детских музыкальных школ и музыкальных училищ на характерные недостатки, которые довольно часто встречаются у поступающих в высшие музыкальные учебные заведения, на недостатки, исправление которых требует довольно много времени. К наиболее распространенным из них, тормозящим нормальное развитие студента-гобоиста, относятся <...> неумение пользоваться правильной аппlikатурой, а порой и просто незнание аппlikатуры французского гобоя, и наконец, неправильная постановка губ, которая сводит на нет все преимущества этой более прогрессивной системы» (1983, с. 30). У А. Баранцева находим следующие строки о флейтовом исполнительстве: «В наше время многое изменилось, сильно взаимовлияние культур и, естественно, школ. Многое приобретено (виртуозность, интонационная и ритмическая гибкость и т.д.), но многое, к сожалению, и утрачено. Все меньше внимания уделяется фи-

лировке звука, его тембру, красоте звуковедения...» (1990, с. 125).

Несмотря на отдельные объективные плюсы, присущие тенденции последних десятилетий к глобализации музыкального искусства, нивелирование характерных черт национальных школ в области духового исполнительства, к сожалению, приводит к их унификации, если не сказать обезличиванию. То, тембровое разнообразие, которое еще в середине XX в. позволяло легко отличить лучшие оркестры Германии, Франции, США и Великобритании и в значительной степени было обусловлено звучанием духовой секции, ныне, если и не потеряно полностью, то зачастую может быть малозаметно даже для искушенного профессионала.

Является ли тенденция последних десятилетий по выработке универсального звучания каждого из академических духовых инструментов следствием только лишь процессов мировой глобализации или этому есть объективные причины художественного порядка еще только предстоит осмыслить. Важно то, что отечественная духовая школа ныне также активно включена в эти процессы и по этой причине следует обозначить ключевые приоритеты в подготовке молодых исполнителей.

Прежде всего отразно отметить, что невзирая на многие сложности средний уровень духовиков в стране заметно растет. Об этом свидетельствуют многие факты – от очевидно возросшего качества звучания духовых групп нестоличных оркестров и степени профессиональной подготовки абитуриентов, поступающих в консерватории, до включения духовых номинаций в Конкурс им. П.И. Чайковского, а также и возросший интерес к российскому музыкальному образованию у молодежи из ближнего зарубежья, а также из КНР.

В контексте содержания данной статьи считаем необходимым подчеркнуть, что

педагогам, особенно среднего и высшего звена, следует в работе с учащимися помимо развития собственно технологических навыков уделять значительное внимание формированию ряда профессиональных качеств, наличие которых абсолютно необходимо для успешной исполнительской карьеры современного музыканта-духовика.

Прежде всего это касается воспитания слуховых представлений об актуальном тембре. Самостоятельные занятия специальной должны не только подразумевать игру на инструменте, но и включать регулярное знакомство с записями выдающихся исполнителей настоящего и прошлого и их сравнительный анализ. Крайне важно слушать оркестровую музыку в исполнении ведущих мировых коллективов и, по возможности, посещать симфонические концерты и репетиции к ним, с последующим обсуждением услышанного в классе. Невозможно научиться хорошо играть без навыка осмысленного слушания и слышания. Представление о современной эстетике звука у молодого музыканта не появится само собой. Для его формирования необходимо прилагать усилия. В этом процессе крайне важна инициатива исходящая от педагога, который должен внушить подопечным простую истину, что музыкант всегда играет так, как он слышит. Это в равной степени касается понимания и обобщенных звуковых качеств инструмента, и совершенно конкретных характеристик его тембра, свойственных настоящему времени, а также и контекста исполнения музыки разных эпох и стилей.

Другое важнейшее профессиональное качество, которым должен обладать современный духовик, – знание специфики сольного и оркестрового исполнительства и умение гибко адаптироваться к требованиям музыкального контекста. Интонирование, динамический баланс, штрихи и артикуляция, тембральные краски при игре в оркестре имеют свои

особенности в сравнении с игрой с фортепиано или соло. Однородные ансамбли для воспитания исполнителя как солиста и оркестранта являются не самым продуктивным видом работы, хотя и весьма полезным на начальных этапах обучения. Более сложные задачи, схожие с игрой в оркестре, возникают в различных смешанных ансамблях, способствующих выработке у обучающихся универсальных стандартов звучания, которые соответствовали бы в равной степени и качественному исполнению оркестровой музыки, и при этом позволяли сохранять индивидуальность тембровых красок для сольной практики.

Считаем необходимым отметить, что в Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки по инициативе заведующей кафедрой, профессора М.В. Аунс и при поддержке руководства вуза в 2024 г. организован студенческий духовой оркестр, выполняющий ряд важнейших учебно-методических функций и как учебная дисциплина «Оркестровый класс» наряду с симфоническим оркестром, и как одна из форм исполнительской практики студентов и магистрантов, и как способ развития необходимых профессиональных навыков у обучающихся.

Безусловную значимость для настоящего времени имеет освоение принципов исполнения музыки XX–XXI вв., включая сочинения, написанные в новейших композиторских техниках и типах нотации, и включающие весь спектр не только традиционных, но и нетрадиционных приемов игры на духовых инструментах.

Обязательным качеством исполнителя является умение точно отразить стиль музыки. Поэтому целесообразно в процессе обучения знакомить ученика с характерной для романтической манеры выразительностью и с основами исторически-информированного исполнительства (ИИИ, ранее именуемое «аутентизм») и джаза. Если огромный пласт

сочинений для духовых эпохи барокко требует знания семантики музыкального языка той эпохи, в частности, в отражении теории аффектов и музыкальной риторики, а также учета специфики тембров инструментов XVIII в., то в современных сочинениях нередко можно встретить элементы, присущие джазовой манере. В первую очередь это касается характера звучания инструмента, лишенного академичности, с использованием более резких и открытых тембральных красок более свойственных народному музицированию, а также использования таких приемов, как глиссандо, гроулинг и т.д.

В качестве довольно курьезной, но весьма показательной для недавнего прошлого оценки можно привести слова Ю. Усова: «Говоря о трубачах “серьезного”, классического направления, нельзя не упомянуть об исполнителях так называемой легкой музыки. Мы встречаем и здесь превосходных музыкантов <...> Труба у них не кричит уродливо и истощно, не “мяукает” и не “завывает”, как в ультра-современных западных джазах, а играет полным и красивым звуком» (1966, с. 71).

Независимо от того, что и ИИИ в рамках академической традиции (исполнение музыки барокко и классицизма на копиях инструментов XVIII в. в соответствии с манерой той эпохи), и джаз отражают специфические эстетические парадигмы в исполнительстве, требующие не только понимания их стилистических особенностей, но и владения определенными технологиче-

скими приемами, уже не редкость музыканты, довольно успешно совмещающие традиционный романтический стиль с этими направлениями. Для основной массы исполнителей на духовых также необходимо иметь представление об их эстетике и базовые навыки для практической деятельности.

Резюмируя, отметим, что несмотря на многие высоты, достигнутые в последние десятилетия советской и российской духовой школой в области и собственно исполнительства, и методики, есть немало задач, решение которых требует пристального внимания. В первую очередь это разработка и изготовление отечественного духового инструментария. Отрадно отметить, что этот процесс уже начался. Российским духовикам необходимо, не отказываясь от наследия предыдущих поколений исполнителей и педагогов, двигаться дальше, не отвергая мировые тенденции, но и не воспринимая их как единственную панацею для достижения профессиональных успехов.

В данной статье мы постарались конспективно проследить основные исторические линии в развитии стилистики отечественного исполнительства на духовых инструментах, а также сформулировать несколько центральных задач, которые, на наш взгляд, еще недостаточно широко представлены в педагогической практике. Указанная проблематика, безусловно, требует дальнейшего осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Davis D. Great conductors of the 20th century: Evgeny Mravinsky // Classics Today. URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-9508/> (дата обращения: 17.11.2024).

² Rachma by Ashkena / Decca C // Classics Today. URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-3521/?search=1> (дата обращения: 17.11.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Баранцев А.П. Мастера игры на флейте. Профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862–1985 гг. Петрозаводск: Карелия, 1990. 136 с.

REFERENCES

Barantsev, A.P. (1990), *Mastera igry na fleite. Professora Peterburgsko-Leningradskoi konservatorii 1862–1985* [Masters of flute playing. Professors of

- Благодатов Г.И. Кларнет. М.: Музыка, 1965. 60 с.
Левин С.Я. Фагот. М.: Музыка, 1983. 60 с.
Петров А.В. Некоторые вопросы начального обучения игре на гобое французской системы // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4 / сост. и ред. Ю.А. Усов. М.: Музыка, 1983. 128 с.
Усов Ю.А. Труба. М.: Музыка, 1966. 72 с.
Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд. М.: Музыка, 1986. 192 с.
Федотов А.А. О рациональных методах овладения «новой» системой кларнета // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3 / сост. и ред. Ю.А. Усов. М.: Музыка, 1971. 272 с.
Шапошникова М.К. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Вып. 80 / сост. и ред. И.Ф. Пушечников. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 160 с.
Эпова Е.М. Понятие «исполнительская школа» в современных исследованиях о музыкальном искусстве // Arte. 2024. № 3. С. 27–35.
Юргенсон П.Б. Гобой. М.: Музыка, 1973. 72 с.
the Petersburg-Leningrad Conservatory 1862–1985], Karelia, Petrozavodsk, 136 p. (in Russ.)
Blagodатов, G.I. (1965), *Klarnet* [Clarinet], Moscow, Muzyka, 60 p. (in Russ.)
Epova, E.M. (2024), “The concept of «Performing school» in modern research on musical art”, *ARTE*, no. 3, pp. 27–35. (in Russ.)
Fedotov, A.A. (1971), “On rational methods of mastering the «new» clarinet system”, *Metodika obucheniya igre na duchovykh instrumentakh* [Methodology of teaching playing wind instruments], in Yu. A. Usov (ed.), vol. 3, Muzyka, Moscow, 272 p. (in Russ.)
Jurgenson, P.B. (1973), *Goboi* [Oboe], Muzyka, Moscow, 72 p. (in Russ.)
Levin, S.Ya. (1983), *Fagot* [Bassoon], Muzyka, Moscow, 60 p. (in Russ.)
Petrov, A.V. (1983), “Some questions of the initial oboe playing training of the French system”, *Voprosy muzykalnoi pedagogiki* [Questions of music pedagogy], in Yu.A. Usov (ed.), vol. 4, Moscow, Muzyka, 128 p. (in Russ.)
Shaposhnikova, M.K. (1985), “On the problem of the formation of the national school of playing the saxophone”, *Aktuellnye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'sva na duchovykh instrumentakh* [Actual questions of theory and practice of performance on wind instruments], in I.F. Pushechnikov (ed.), vol. 80, GMPI im. Gnesinykh, Moscow, 160 p. (in Russ.)
Usov, Yu.A. (1966), *Truba* [Trumpet], Muzyka, Moscow, 72 p. (in Russ.)
Usov, Yu.A. (1986), *Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na duchovykh instrumentakh* [History of domestic performance on wind instruments], 2 ed., Muzyka, Moscow, 192 p. (in Russ.)
-

Сведения об авторе

Серков Константин Сергеевич, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: serkov1973@mail.ru

Author Information

Konstantin S. Serkov, professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: serkov1973@mail.ru

Поступила в редакцию 28.11.2024
После доработки 07.02.2025
Принята к публикации 23.02.2025

Received 28.11.2024
Revised 07.02.2025
Accepted for publication 23.02.2025

К ВОПРОСУ ОБ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФЛЕЙТЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ян И¹

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

Аннотация. В данной статье автор указывает на необходимость специфических методов и подходов при изучении камерной музыки для европейской флейты китайских авторов. Кратко обозначив исторический вектор развития флейтового искусства Китая (от становления инструментального искусства на традиционных флейтах до внедрения инструмента европейской модели), отмечается теснейшая и неразрывная связь традиционных представлений об инструменте и исполняемой на нем музыке в творческих практиках китайских музыкантов на флейте западного образца. В связи с этим постулируются некоторые положения и подходы к изучению инструментальной музыки (инструментальной традиции), применяемые исследователями этномузыкологами как наиболее эффективные для аналитической работы с камерными сочинениями китайских авторов для европейской флейты. Так, посредством исторического метода исследования, методов анализа и обобщения, формулируется необходимость обновления методологического инструментария при изучении китайской камерной музыки для европейской флейты посредством интеграции методов и подходов смежной области научного знания – этномузыкологии. Данные методы и подходы смежной дисциплины (в отличие от методов академического музыкознания) способны обнаружить глубинные слои национальной традиции, не только не утерявшей вследствие вестернизации флейтового искусства Китая, но и обновленной в собственной исключительной мощи.

Ключевые слова: камерная музыка, китайская флейта, европейская флейта, инструментальная традиция, музыкознание, этномузыкология, методы исследования

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ян И. К вопросу об эффективности методологического инструментария при изучении камерной музыки для европейской флейты китайских композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 97–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-97-104.

ON THE EFFECTIVENESS OF METHODOLOGICAL TOOLS IN THE STUDY OF CHAMBER MUSIC FOR THE EUROPEAN FLUTE BY CHINESE COMPOSERS

Yang Yi¹

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

Abstract. In this article, the author points out the need for specific methods and approaches in the study of chamber music for the European flute by Chinese authors. Briefly outlining the historical vector of the development of Chinese flute art (from the formation of instrumental art on traditional flutes to the introduction of the instrument of the European model), the author draws attention to the closest and inextricable connection of traditional ideas about the instrument and the music played on it in the creative practices of Chinese musicians on the flute of the Western model. In this regard, the author postulates some positions and approaches to the study of instrumental music (instrumental tradition), used by ethnomusicologists as the most effective methods of analytical work with

chamber compositions by Chinese authors for the European flute. Thus, through the historical method of research, methods of analysis and generalization, the author formulates the need to update methodological tools in the study of Chinese chamber music for the European flute through the integration of methods and approaches of a related field of scientific knowledge – ethnomusicology. These methods and approaches of a related discipline (in contrast to the methods of academic musicology) are able to reveal the deep layers of the national tradition, not only not lost due to the Westernization of the flute art of China, but updated in its own exceptional power.

Keywords: chamber music, Chinese flute, European flute, instrumental tradition, musicology, ethnomusicology, research methods

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

For citation: Yang Yi (2025), “On the effectiveness of methodological tools in the study of chamber music for the European flute by Chinese composers”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 97–104. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-97-104.

К истории развития традиционной флейты Китая. Вплоть до настоящего времени различного типа *традиционные* китайские флейты широко представлены в музыкальной исполнительской практике в Китае и на международной сцене. Как музыкальный инструмент, так и исполняемая на нем музыка, особенности музыкального языка китайских авторов и исполнительской интерпретации китайских флейтистов, звуковое и тембровое своеобразие их игры являют собой *отражение национальной духовной культуры* Китая, специфический способ *художественного мышления* китайских музыкантов. Данный музыкальный инструментальный стал своего рода материальным *памятником китайской духовной культуры*.

Исполнительство на *традиционных* китайских флейтах имеет богатейшую историю развития. Известно, что еще в эпоху неолита существовали простейшие костяные китайские флейты *ди* (VII–IX тыс. лет до н.э.), обнаруженные в провинции Хэнань. Флейты изготавливали из костей японского журавля. Согласно некоторым источникам, эти инструменты являются наидревнейшими духовыми музыкальными инструментами в Китае. Костяную флейту, возраст которой датируется 2500 лет до н.э., обнаружили во время раскопок захоронения Императора династии Хань; также среди известных древних костяных китайских флейт часто упоминают инструменты, найденные

в провинции Хубэй, бывшие в употреблении в 453–221 гг. до н.э.

Со временем наибольшее распространение получили флейты, изготавливаемые из бамбука. Весьма логичной и правдоподобной является версия, что это связано в том числе с редкостью японского журавля, из костей которого изготавливали флейты *ди* (эта птица является исчезающим видом) и с повсеместной доступностью бамбука. Рассуждая на данную тему, Цзи Яньи в статье «Бамбуковая флейта в истории и культуре Китая» приводит также и иные аргументы в пользу применения бамбука для изготовления традиционных китайских флейт: «1) акустические – в частности, частота вибрации (а следовательно и громкость, и интенсивность звука) у бамбуковой флейты выше, чем у костяной, да и сам звук является менее свистящим и резким; 2) бамбуковая флейта легче в изготовлении: ее проще вытачивать и обрабатывать в силу большей мягкости дерева» (2021, с. 119). Существовали также многостольные флейты *пайсяо*, схожие с греческой флейтой Пана. Важно понимать, что до времен правления династии Тан (VII–X в.) название *сяо*, имеющее звукоподражательную природу, относилось к многостольным флейтам *пайсяо*, в то время как все одностольные называли флейтами *ди* (Ван Пэй, 2023, с. 9).

Наиболее распространенной как в сольной, так и в ансамблевой испол-

нительской практике на традиционных китайских флейтах является продольная флейта сяо (иногда именуемая – дунсяо). Исполнительство на бамбуковой флейте не потеряло своей актуальности в современных художественных практиках китайских музыкантов. Этот инструмент стал национальным символом музыкальной культуры Китая и с ошеломляющим успехом представляет свою страну на мировой арене флейтового исполнительства.

К истории внедрения западноевропейской флейты. Флейта западного образца появляется в Китае на рубеже XIX–XX столетия. Предпосылкой проникновения этого инструмента на территорию Поднебесной принято считать отмену так называемого «морского запрета», введенного в действие в 1646 г. и ограничивающего морскую торговлю на протяжении ста лет (Ван Пэй, 2021, с. 153), вследствие чего Китай стал открытым для культурного обмена с западноевропейскими странами. Данное обстоятельство выступило фактором распространения традиций и артефактов европейской музыкальной культуры, в том числе и европейской флейты, на территории Китая.

Известно, что во время правления императора Цяньлун (1711–1799) династии Цин, проявлявшего большой интерес к музыкальной культуре Европы, ко двору были приглашены музыканты-миссионеры из Франции и Португалии, владевшие игрой на различных музыкальных инструментах, включая флейту. В числе приглашенных императором музыкантов был Жан Жозеф Мари Амио (1718–1793), создавший впоследствии трактат о китайской музыке (1754 г.). Помимо музыкальной деятельности Жан Жозеф Мари Амио преподавал естественные науки китайской интеллигенции, стал автором труда «История древней и современной китайской музыки» (*Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, 1779 (Amiot J., 1779) и в целом внес весомый

вклад в развитие культурного взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада (Ван Пэй, 2021, с. 153). Им же был создан первый в Китае оркестр западного типа (1742 г.), в состав которого входили скрипки, виолончели, гитара, мандолина, гобой и флейта (Ван Пэй, 2021, с. 153).

В 1879 г. появился Шанхайский духовой оркестр Ж. Ремюза. Изначально нашедшая применение лишь в составе ансамблей и военных оркестров, вскоре западная флейта на волне всеобщей вестернизации обретает все большую популярность. Так, с 1922 г. официально открываются курсы музыкального исполнительства европейской флейте в Пекине, а 26 мая 1930 г. на сцене Шанхайского института впервые было исполнено произведение для флейты соловья качества самостоятельного концертного номера (Мао Нань, 2019, с. 88). С 1937 г., после обращения к западноевропейской флейте авторитетного композитора Хэ Лутина, начинается активное развитие оригинального локального китайского репертуара для европейской флейты.

После провозглашения Китайской Народной Республики европейская флейта появляется в музыкальных школах как отдельная специализация. Уже с 1950 г. музыка китайских композиторов для европейской флейты активно включается в концертные программы китайских флейтистов на престижных международных конкурсах. Китайские композиторы создают не только оригинальную музыку для западной флейты, но и переложения собственных сочинений, написанных ранее для другого инструмента. В ряде случаев музыкальное произведение, исполненное на флейте, обретает большую известность, чем его первоизданный вариант (Мао Нань, 2019, с. 88–89).

Западноевропейская флейта в творчестве китайских композиторов: интеграция инструмента и его переосмыс-

ление. Прежде чем перейти к выявлению эффективных методов исследования флейтового исполнительства на европейской флейте в Китае мы кратко обозначим несколько аспектов, которые наиболее отчетливо репрезентируют китайскую национальную культуру в творческих практиках китайских музыкантов на европейской флейте.

Начиная, собственно, с «Медитации» Хэ Лутина, во флейтовой музыке¹ китайских композиторов ясно прослеживается тенденция к озвучиванию национальных устоев – культурных и религиозных воззрений, репрезентации собственной музыкальной традиции. Такого рода трансляция национальных традиций китайской культуры происходит в музыкальном творчестве китайских композиторов для европейской флейты на разных уровнях (в рамках данной статьи мы выделим три основных, на наш взгляд, аспекта):

- 1) программность;
- 2) отношение к тембру;
- 3) особенности музыкального языка (звукоизобразительность).

Так, названия современных камерно-музыкальных сочинений китайских композиторов для европейской флейты зачастую являют собой собирательный образ, глубоко укорененный в сознании китайцев как некоторый культурный код, значение которого восходит к религиозным и мифопоэтическим воззрениям древних слоев китайской культуры. Например, «Маленькая рыба с розовыми щечками» композитора Чжан Динхэ, в основе которой лежит китайская народная песня провинции Аньхой «Восемь кусков парчи»; «Декабрьская хризантема» Е Сяоган и др. Множество названий камерных музыкальных сочинений для европейской флейты носят пейзажно-пасторальный характер, например, «Течение воды в небольшой реке» Хуан Пейцина на тему китайской народной песни; «Солнеч-

ный свет сияет над горой» композитора Хуан Хуэй и др. В некоторых названиях запечатлен музыкальный инструмент – традиционная бамбуковая флейта – как в случае с пьесой «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминя.

В сочинениях китайских композиторов для европейской флейты активно проявляется стремление к сонорности. Такое отношение к тембру является своеобразной аллюзией к традиционной предшественнице музыкального инструмента западного образца – бамбуковой флейте сяо.

Обилие художественных приемов, используемых китайскими композиторами с целью достижения звукоизобразительности в собственных сочинениях, – весьма характерная черта китайской традиционной музыки. Известно, что в Древнем Китае верили, что хорошо настроенный и благозвучный музыкальный инструмент и исполняемая на нем музыка может влиять на окружающий мир, природу, космос посредством отождествления звука и объекта воздействия, поэтому яркая звукоизобразительность и по сей день является важной отличительной особенностью музыкального языка.

Как следует из представленных выше кратких примеров проявления национальной культуры в музыкальном творчестве китайских композиторов и исполнителей в сфере флейтового искусства, обнаружить репрезентативные факторы китайской музыкальной традиции, можно лишь учитывая комплекс знаний художественной культуры Китая и религиозных воззрений Востока. Выявление и верное истолкование подобного рода проявления национальной культуры в творчестве китайских композиторов и исполнителей на западноевропейской флейте возможно лишь при изучении инструментальной культуры Китая с использованием адекватного рассматриваемому предмету исследования методологического инструментария.

К проблеме эффективности методологического инструментария. Принципиальным, на наш взгляд, является факт, что подобного рода репрезентация собственной национальной культуры не умышленный акт (т.е. сознательная «китаизация» западной флейты), а естественный способ мышления китайских музыкантов (создателей и интерпретаторов нотного текста), проявление их национальной ментальности, репрезентация их собственной этнической инструментальной традиции.

Следовательно, наиболее эффективным методом изучения камерных сочинений китайских композиторов для европейской флейты нам видится центральный метод исследования современной этномузыкологии – *системно-этнофонический*. Данный метод, сформулированный представителем петербургской школы этномузыковедения И.В. Мациевским, предполагает изучение инструментальной музыкальной традиции как сложной многоуровневой системы духовной культуры народа. Целью такого исследования является стремление «понять этническую музыку как живое, эмоционально наполненное, функционирующее явление традиционной культуры, понять ее тематику, образный мир, символику можно только при изучении ее в контексте всей духовной жизни народа» (Мациевский И., 2021, с. 104; Анкуда Т., 2021, с. 89–11).

В соответствии с избранным методом мы рассматриваем феномен китайского флейтового исполнительства в контексте всего комплекса знаний духовной культуры Китая. Системно-этнофонический метод подразумевает также изучение инструментального творчества в рамках исследовательской триады «инструмент – исполнитель – музыка». Данный подход заключается в принципиально-неразрывном исследовании всех компонентов триады: музыкальный инструмент (европейская флейта) изучается без отрыва от

исполнителя (личности, его национальных особенностей) и исполняемой музыки (жанрово-стилевого ее разнообразия, интонационно-семантического наполнения и т.д.) (Мациевский И., 2011, с. 105).

Следовательно, камерная музыка китайских композиторов, написанная для европейской флейты, не может рассматриваться лишь с позиции академического музыкознания, так как в таком случае выводы, предложенные исследователями, не в полной мере описывают объект исследования, требуется дополнительный этап изысканий для полноценного проникновения в суть изучаемого явления.

Заявленная нами методология реализуется посредством неразрывного и синхронного изучения триады «инструмент – исполнитель – музыка», т.е. мы анализируем музыку китайских авторов для европейской флейты как бы «внутри контекста» – с учетом, во-первых, национальных особенностей самого исполнителя (композитора), его социокультурных устоев, специфики художественного мышления; во-вторых, специфики музыкального орудия (его истории, морфологических и эргологических особенностей²). Таким образом становится возможным верная интерпретация феномена отражения национальной культуры Китая в музыкальном творчестве для флейты европейского образца как *естественного процесса восприятия инструмента сквозь призму собственной национальной духовной культуры* и музыкальной традиции игры на китайских флейтах.

В исследованиях этномузыкологов системно-этнофонический метод наиболее полно реализуется в этнографических экспедициях, когда исследователь приезжает к традиционному музыканту, входит в среду его общения, при возможности обучается игре на музыкальном инструменте, слушает игру самого музыканта, ведет аудио- и видеозаписи, наблюдает за его жизнью и ведением быта, изготов-

лением музыкальных орудий и т.д. Такое «вхождение» в культуру музыканта позволяет судить об его отношении к музыкальному инструменту и исполняемой им музыке, т.е. изучение музыкальной традиции происходит с позиции народного инструменталиста (часто и автора музыки).

Подобный взгляд на камерную музыку китайских композиторов для европейской флейты, в отличие от классического музыковедческого анализа, позволяет верно интерпретировать выявляемые черты китайской национальной культуры в музыкальном творчестве китайских музыкантов в сфере флейтового исполнительства на инструменте западного образца. В рамках нашего исследования, при изучении китайской камерно-инструментальной традиции исполнения на европейской флейте следует обозначить, как минимум, два важных обстоятельства, которыми и обусловлено обращение к методологическому инструментарию этномузыкологов:

1. Несмотря на то что европейская флейта изначально была воспринята китайским музыкальным сообществом как совершенно отличный от традиционной китайской флейты инструмент, процесс ее переосмысления китайскими исполнителями и композиторами был детерминирован китайской национальной культурой исполнения на традиционных флейтах.

2. Специфика музыкального языка китайских композиторов – это отражение их национальной ментальности, особенностей художественного мышления, обусловленного этнокультурными устоями.

Так, восприятие флейты западного образца, ее тембральных особенностей и исполнительских возможностей преломляется в сознании китайских исполнителей и композиторов сквозь призму национальной музыкальной традиции инструментального исполнительства на китайских флейтах. В каком-то смысле,

особенности музыкального языка китайских композиторов, выявляемые в ходе изучения камерной музыки для европейской флейты, могут быть истолкованы как естественный способ общения китайских авторов, «неумышленный» акт творчества китайских композиторов (и исполнителей), как овеществление собственной национальной идентичности.

Становится очевидно, что изучение камерно-инструментальной музыки китайских композиторов для европейской флейты возможно лишь при глубоком погружении исследователя в духовную культуру Китая, в идеале – его сопричастности китайской музыкальной традиции, аналогично процессу «вхождения» в этнокультурную среду музыканта в ходе этнографических экспедиций, проводимых этномузыкологами. Подобного рода погружение в национальную культуру Китая подразумевает знание не только истории становления исполнительских школ музыкальной традиции, но глубокой осведомленности в области мифопоэтического творчества, религиозных и философских воззрений Китая, социокультурных и поведенческих норм народа и т.д. Знание перечисленных нами аспектов китайской духовной культуры позволяет выявлять национальные черты в музыке китайских композиторов для флейты западного образца на всех уровнях – программы музыкального сочинения, исполнительских приемов и отношения к тембру инструмента, особенностей музыкального языка китайских композиторов.

В заключение данной статьи мы постулируем положение о том, что верное истолкование репрезентативных черт национальной культуры в камерно-инструментальной музыке для европейской флейты китайских авторов невозможно лишь с позиции академического музыкознания и требует обновления методологического инструментария, выхода за рамки монодисциплинарности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее мы будем иметь в виду европейскую флейту, в случае, если нет дополнительного уточнения.

² Структуры музыкального инструмента, его составных частей, материала изготовления, их символики.

ЛИТЕРАТУРА

Анкуда Т.Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этно-органологических исследованиях // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 окт. 2018 г. / Российский институт истории искусств / ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский. СПб., 2021. С. 89–111.

Ван Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 151–158. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnye-traditsii-igry-na-fleyte-v-istorii-kitaya> (дата обращения: 01.12.2024).

Ван Пэй. Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2023. 186 с. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcjpcglclefindmkaj/https://rostcons.ru/assets/dissert/2023/wangpei-dis.pdf> (дата обращения: 10.10.2024).

Мао Нань. Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4. С. 87–93. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitaizatsiya-zapadnoy-fleyty-iz-istorii-fleytovogo-iskusstva-kitaya> (дата обращения: 23.05.2024).

Мациевский И.В. В пространстве музыки: Системно-этнофонический метод в органологии: В 2 т. СПб., 2011. Т. 1. С. 97–106.

Мациевский И.В. О становлении современной методологии изучения традиционной, инструментальной музыкальной культуры // Вестник Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева. 2021. № 7. С. 99–109. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcjpcglclefindmkaj/https://jarchy.arabaev.kg/admin-admin/fotogalere/1655969231_99-109.pdf (дата обращения: 01.12.2024).

Цзи Яньи. Бамбуковая флейта в истории и культуре Китая // Художественное произведение в современной культуре: Творчество – исполнительство – гуманитарное знание: Сб. ст. и материалов / сост. А.С. Макурина. Челябинск: Юж.-Урал. гос. ин-т искусств им. П.И. Чайковского, 2021. С. 119–121.

Amiot J.M., Roussier P.-J. *Mémoire sur la musique des Chinois: tant anciens que modernes*. Paris: Chez Nyon l'ainé, 1779. Image. Retrieved from the Library of Congress. URL: www.loc.gov/item/09013445/ (дата обращения: 01.12.2024).

REFERENCES

Amiot, J.M., Roussier, P.-J. (1779), *Mémoire sur la musique des Chinois: tant anciens que modernes*, Chez Nyon l'ainé, Paris, Retrieved from the Library of Congress, Available at: www.loc.gov/item/09013445/ (Accessed 1 December 2024). (in Fr.)

Ankuda, T.N. (2021), "The system-ethnophonic method as the implementation of an integrative approach in ethnoorganological research", *Sravnitel'noe iskusstvovoznaniye – XXI vek* [Comparative art studies – the 21st century], in O.V. Kolganova, I.V. Matsievskii (ed.), Issue 3, Saint Petersburg, pp. 89–111. (in Russ.)

Ji Yanyi (2021), "Bamboo flute in Chinese history and culture", *Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoi kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie* [Artwork in modern culture: creativity – performance – humanitarian knowledge], in A.S. Makurina (comp.), *Yuzhno-Ural'skii gosudarstvennyi institut iskusstv im. P.I. Chaikovskogo*, Chelyabinsk, pp. 119–121. (in Russ.)

Mao Nan (2019), "Sinification of the Western flute: from the history of flute art in China", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], no. 4, pp. 87–93, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitaizatsiya-zapadnoy-fleyty-iz-istorii-fleytovogo-iskusstva-kitaya> (Accessed 23 May 2024). (in Russ.)

Matsievskii, I.V. (2011), *V prostranstve muzyki: Sistemno-etnofonicheskii metod v organologii: v 2 t.* [In the space of music: The System-ethnophonic method in organology: In 2 vols], Vol. 1, Saint Petersburg, pp. 97–106. (in Russ.)

Matsievskii, I.V. (2021), "On the formation of a modern methodology for the study of traditional, instrumental musical culture", *Vestnik Kyrgyzskogo gosudarstvennogo universiteta im. I. Arabaeva* [Bulletin of the I. Arabaev Kyrgyz State University], no. 4, pp. 99–109, Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcjpcglclefindmkaj/https://jarchy.arabaev.kg/admin-admin/fotogalere/1655969231_99-109.pdf . (Accessed 01 December 2024). (in Russ.)

Wang Pei (2021), "Western flute playing traditions in Chinese history", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian music almanac], no. 4, pp. 151–158, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnye-traditsii-igry-na-fleyte-v-istorii-kitaya> (Accessed 01 December 2024). (in Russ.)

Wang Pei (2023), *Evropeiskaya fleita v muzykal'noi kul'ture sovremennogo Kitaya* [The European flute

in the musical culture of modern China], Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 186 p. Available at: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://rostcons.ru/assets/disser/2023/wangpei-dis.pdf> (Accessed 10 October 2024). (in Russ.)

Сведения об авторе

Ян И, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author Information

Yang Yi, postgraduate of the Department of Music Upbringing and Education of the Institute of Music, Theatre and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 05.12.2024

После доработки 13.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 05.12.2024

Revised 13.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

© Кондратьева, Н.М., 2025

УДК 781.1, 781.2, 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-105-115

СПЕЦИФИКА МИНИМАЛЬНЫХ ВЫСОТНЫХ ИНВАРИАНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ

Н.М. Кондратьева¹

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

Аннотация. В статье подробно описывается устройство минимальных высотных сегментов в сибирской музыке, отличающееся от европейских норм. Минимальные сегменты представлены высотными контурами, которые отражают процесс существенных изменений звука на ступенях звукоряда, важный для сибирских культур. Выявленная автором система высотных контуров обладает свойством универсальности для сибирской метакультуры. Она включает два класса, девять основных типов и двадцать четыре подтипа высотных конфигураций. При описании системы высотных контуров особое внимание уделяется дифференциальным признакам, которые различают типы и подтипы высотных контуров и проявляются на разных уровнях. В разных этнических культурах, жанровых традициях, исполнительских стилях высотные контуры по-разному соединяются со звукорядными ступенями, образуя различные наборы минимальных высотных инвариантов. Однако во всех сибирских культурах существует принципиальная возможность реализации разных контуров на одной ступени. Это порождает особое устройство сибирских звукорядов с очень большими ширинами ступеней, которые названы автором зонорядами. Еще одним следствием специфического устройства минимальных высотных инвариантов является нерелевантность интервалики, проявляющаяся в феномене «раскрывающихся ладов», открытых и описанных Г. Григоряном и Э. Алексеевым. Для иллюстрации теоретических положений приведены две авторские нотировки тувинских песен *кожамык*, исполненных на один напев матерью и дочерью. К ним прилагаются схемы зонорядов, установленных с помощью Speech Analyzer.

Ключевые слова: этномузыкология, музыкальная культура Сибири, методы анализа музыкальных текстов, высотные контуры, высотные инварианты, зоноряды

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кондратьева Н.М. Специфика минимальных высотных инвариантов в музыкальном фольклоре коренных народов Сибири // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 105–115. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-105-115.

SPECIFICITY OF MINIMAL PITCH INVARIANTS IN MUSICAL FOLKLORE OF INDIGENOUS PEOPLES OF SIBERIA

N.M. Kondrat'eva¹

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

Abstract. The article describes in detail the structure of minimal pitch segments in Siberian music, which differs from European norms. The minimum segments are represented by pitch contours that reflect the process of significant changes in sound at the steps of the scale, which is important for Siberian cultures. The system of

pitch contours identified by the author, which has the property of universality for the Siberian metaculture, is described in detail. It includes two classes, nine main types and twenty-four subtypes of pitch configurations. When describing the system of pitch contours, special attention is paid to differential features that distinguish types and subtypes of pitch contours and appear at different levels. In different ethnic cultures, genre traditions, and performance styles, pitch contours are connected to scale steps in different ways, forming different sets of minimal pitch invariants. However, in all Siberian cultures there is a fundamental possibility of realizing different contours at one step. This gives rise to a special structure of Siberian scales with very large step widths, which the author calls zone scales. Another consequence of the specific structure of minimal pitch invariants is the irrelevance of intervallicity, which is clearly manifested in the phenomenon of "opening modes" discovered and described by G. Grigoryan and E. Alekseev. To illustrate the theoretical positions, two author's notations of Tuvan songs kozhamyk, performed in one tune by mother and daughter, are given. They are accompanied by diagrams of the zone scales, established with the help of Speech Analyzer.

Keywords: ethnomusicology, musical culture of Siberia, methods of musical texts analysis, pitch contours, pitch invariants, zone scales

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

For citation: Kondrat'eva, N.M. (2025), "Specificity of minimal pitch invariants in musical folklore of indigenous peoples of Siberia", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 105–115. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-105-115.

Цель статьи – подробное описание особого устройства минимальных релевантных элементов звуковысотной структуры традиционной вокальной музыки коренных сибирских этносов. В ее задачи входят: представление установленной автором системы высотных контуров, демонстрация разных возможностей их сочетания со ступенями звукорядов, а также показ прямой зависимости структуры сибирских высотных шкал от высотных контуров.

Минимальными инвариантными единицами звуковысотной организации являются минимальные дискретные элементы, на которые членится непрерывный звуковой поток в процессе восприятия музыкальных феноменов и создания музыкальных текстов¹. Минимальные сегменты, отражаемые в тексте конечным набором графических обозначений, представляют собой множества «свободно чередующихся звуковых событий» (Мазепус В., 1993, с. 10) или высот, которые мы отождествляем на этапе сегментации этномузыкального материала.

В европейской теории музыки минимальные высотные сегменты уподобляются ступеням звукорядов, актуальных для тех или иных произведений, жанров, музыкальных стилей и пр. Звукоря-

ды понимаются как шкалы с точечными, практически неизменными высотами. Значимый показатель европейских звукорядов – стабильная или почти стабильная интервалика. Они вполне ассоциируются со ступенями лестницы, имеющими горизонтальную поверхность и допускающими расположение на разных расстояниях по высоте относительно друг друга. Звукоряды могут быть как темперированными, что свойственно академической музыке, так и по-разному нетемперированными, что весьма характерно для музыки народной. Соответственно и на минимальные высотные сегменты распространяется представление об их регламентированной и практически неизменяемой частотной норме.

Однако минимальные высотные сегменты в коренных традиционных музыкальных культурах Сибири, образующих самостоятельную историко-этнографическую провинцию и «область распространения чрезвычайно диффузного, но тем не менее вполне распознаваемого музыкально-культурного союза» (Мазепус В., 1997, с. 14), демонстрируют ярко выраженную специфику, значительно изменяющую европейские теоретические представления о звуковысотной организации музыки.

В традиционной музыке сибирских народов регулярно проявляется ярко выраженная высотная изменчивость внутри абсолютного большинства минимальных сегментов. Представляется, что сам процесс тонких изменений звука, осознающегося как величайшая культурная ценность, имеет системную значимость и требует предельного внимания. Изменения высоты происходят с различной скоростью и в разном диапазоне. Они образуют высотные контуры, ассоциирующиеся со сложными кружевными узорами, в которые лишь изредка включаются прямые горизонтальные участки.

Высотные контуры хорошо распознаются ориентированным на тонкие изменения высоты слухом и объективно фиксируются современными специализированными компьютерными программами, применяемыми в лингвистике и этномузыкологии. Среди них выделим Speech Analyzer Летнего института лингвистики, находящуюся в свободном доступе². Высотных контуров бесконечно много. Однако их разнообразие можно свести к нескольким регулярно встречающимся типам, которые к тому же обладают свойством универсальности в рамках сибирской интонационной метакультуры.

Исследования показали, что у коренных этносов Сибири в музыкальных жанрах, а также в шаманском интонировании, охотничьих звукоподражаниях, скотоводческих голосовых сигналах для управления домашними животными применяются девять основных типов высотных контуров. Семь из них имеют несколько подтипов. Все типы подразделяются на два класса в зависимости от наличия в контурах участков с неизменяющейся высотой (Кондратьева Н., 2006; 2024).

К первому классу относятся контуры, имеющие хотя бы один распознаваемый человеческим слухом ровный участок с предельно малой длительностью. Такие контуры названы *стабилизированными*.

Среди контуров этого класса в первую очередь выделяются ровные, наиболее привычные для европейского слуха. В этот тип объединяется множество контуров как совершенно неизменных на протяжении всего звучания сегмента, так и содержащих медленные изменения высоты, осуществляемые в крайне малом диапазоне на отдельном участке. Высотные сдвиги внутри ровных сегментов чаще всего составляют около 10 центов (интервала, равного одной десятой части европейского полутона), хотя могут быть и больше. Изменения высоты внутри ровных сегментов возможны в разных направлениях, но они практически не фиксируются или слабо фиксируются слухом.

Второй тип представлен *вибрированными* контурами. В них высотная линия с высокой скоростью периодически равномерно и плавно отклоняется вверх или вниз на очень малое расстояние. Диапазон высотных колебаний чаще всего не превышает 20 центов и крайне редко доходит до 30 центов. Вибрированные контуры привычны для европейского восприятия, поскольку высотная вибрация является характерным признаком академического вокала. Они очень хорошо распознаются и ярко отличаются по своему звучанию от ровных.

Следующие два типа – *входящие* и *исходящие* – характеризуются наличием направленного глиссандирования в начальной и конечной фазах звучания сегментов соответственно. То есть, во входящем сегменте глиссандо предшествует ровному участку, а в исходящем звучит после него. В отличие от ровных и вибрированных сегментов во входящих и исходящих диапазон высотных изменений многократно возрастает, при этом зоны глиссандирования нередко специально подчеркиваются начальными и конечными динамическими либо тембровыми акцентами, маркирующими высотные границы сегментов. Каждый из

этих типов подразделяется на два подтипа по признаку направления глissандирования. При сегментации и нотировании обязательно надо фиксировать входящие снизу, входящие сверху, исходящие вниз и исходящие вверх сегменты.

Пятый и шестой типы, названные *мордентным* и *трелеобразным*, также связанные с глissандированием, предполагают нерегламентированные по высоте и ритму отклонения от ровного участка – однократное и многократное соответственно. По-другому можно сказать, что морденты отличаются от трелей количеством поворотных точек в зоне глissандирования. Морденты имеют на глissандирующем участке одну точку поворота высотной линии, а трели – несколько. Отличие трелеобразных сегментов от вибрированных, помимо значительно большего диапазона высотных отклонений, проявляется в их неперIODичности, что в свою очередь приводит к появлению в сегменте нескольких ровных участков.

Морденты и трели также делятся на подтипы, но они определяются не одним, а двумя различительными признаками. У мордентов этими признаками являются направление начального отклонения от ровного участка и местоположение отклонения. Второй из дифференциальных признаков тернарный, что соответствует минимальному количеству значимых фаз сегмента. Таким образом, среди мордентов различаются шесть подтипов: восходящий начальный, восходящий срединный, восходящий конечный, нисходящий начальный, нисходящий срединный и нисходящий конечный.

Трели дифференцируются в зависимости от первоначального направления высотного отклонения (вверх, вниз) и количества отклонений (два, более двух). Выделяются четыре подтипа: восходящие короткие, восходящие длинные, нисходящие короткие и нисходящие длинные.

Таким образом, класс стабилизированных высотных контуров представлен в сибирских интонационных культурах шестью типами и шестнадцатью конфигурациями. Однако это количество высотных узоров не является исчерпывающим.

Стабилизированные контуры, встречающиеся в разных традициях, нередко одновременно проявляют признаки нескольких основных типов, демонстрируя их микстурные сочетания. Например, минимальные сегменты могут содержать нисходящее глissандо, за которым следует вибрированный участок, репрезентируя смешанный входяще-вибрированный тип, или начинаться и завершаться нисходящим глissандо, между которым находится вибрированный участок, демонстрируя входяще-вибрированно-исходящий смешанный тип. Набор смешанных типов стабилизированных контуров довольно велик. Однако их использование по сравнению с основными типами ограничено.

Ко второму классу относятся *скользящие* контуры, не содержащие ровных участков. Они представляют собой сплошное глissандирование в очень большом диапазоне, который может достигать, например, интервала в 700 центов, соответствующего европейской темперированной квинте. По признаку количества точек поворота в глissандировании и соответствующей общей конфигурации скользящие образуют три типа. Первый из них (он же – седьмой в общем списке основных типов сибирских контуров) – *наклонный* – представляет собой глissандирование в одном направлении, не содержащее поворотных точек. В зависимости от направления различаются подтипы восходящих наклонных и нисходящих наклонных минимальных сегментов.

Следующий тип, названный *дугой*, имеет одну поворотную точку. Глissандирование осуществляется в таких кон-

турах сначала в одном направлении до точки поворота, а затем в обратном направлении после нее. Дальнейшая дифференциация подтипов связана с двумя признаками. Ими являются начальное направление глиссандирования и различие диапазонов разнонаправленного изменения высоты. По первому признаку дуги делятся на восходящие и нисходящие, по второму – на равновысотные, начинающиеся и заканчивающиеся на одной высоте, и разновысотные, начинающиеся и заканчивающиеся на разных высотах. Всего выделяются четыре подтипа дуг: восходящие равновысотные, восходящие разновысотные, нисходящие равновысотные, нисходящие разновысотные.

Последний тип *зигзагообразных* контуров содержит две поворотные точки. Он подразделяется по признаку начального направления глиссандирования на подтипы восходящих и нисходящих зигзагов.

Три основных типа скользящих контуров подразделяются, таким образом, на восемь подтипов, которые так же, как и описанные выше шестнадцать конфигураций стабилизированных контуров регулярно воспроизводятся традиционными исполнителями. Регулярность использования всех описанных выше высотных контуров прямо свидетельствует об их культурной значимости.

Из приведенного выше описания классов, типов и подтипов сибирских высотных контуров, видно, что они образуют единую систему с набором общих признаков, действующих на разных иерархических уровнях. Это обстоятельство также позволяет высказать уверенность, что выявлены действительно значимые и универсальные признаки минимальных высотных инвариантов сибирской музыки. Более того, признаки описанных типов высотных контуров, за исключением вибрированного, имеют доказанный тонемный статус. В исследованных с помощью универсально-грамматического

подхода традициях при переходе от минимальных сегментов к высотным инвариантам следующего иерархического уровня – тонемам или позиционным инвариантам, с помощью которых устанавливается синтагматическая организация музыкального текста – типовые признаки высотных контуров сохранялись как релевантные или системно значимые. Что же касается вибрированных минимальных сегментов, то на уровне высотной синтагматики они оказались вариантами исполнительской реализации ровных тонем (см., например, (Кондратьева Н., 1999)).

В связи с необходимостью различать, фиксировать и воспроизводить высотные контуры возникает очень важный методологический вопрос. По какому признаку мы можем безошибочно в сплошном звуковом потоке, наполненном глиссандированием, отличить контуры и их последовательности друг от друга. Например, определить какую последовательность контуров мы слышим: ровный *a* – входящий сверху *g*, исходящий вниз *a* – входящий сверху *g*, исходящий вниз *a* – ровный *g*? Или наклонный вверх до *a* – наклонный вниз от *a*, восходящая дуга с точкой поворота на *a*?

В вокальной музыке, явно доминирующей на всем культурном пространстве Сибири, такой признак есть. Им являются границы пропеваемых слогов вербального текста. В нейтральном контексте, не содержащем внутрислоговых распевов, границы минимальных сегментов и точные конфигурации контуров по этому признаку определяются однозначно. Что касается контекста лиги или контекста внутрислогового распева, то в нем целесообразно применять другой принцип и считать минимальным сегментом «интонационный комплекс, на который может приходиться слог и который не содержит более мелких комплексов, обладающих этим свойством» (Кондратьева Н., 1999, с. 21). При этом

надо учитывать то обстоятельство, что в контексте лиги противопоставление элементов «ослаблено глissандирующими переходами, спонтанно возникающими в большинстве случаев у всех исполнителей» (Кондратьева Н., 1999, с. 31). Контурные различия в контексте лиги нивелируются, и его грамматическая специфика определяется на основании сочетаемости степеней звукоряда между собой и с границей лиги. Этот подход показал продуктивность применительно в разным музыкальным традициям сибирского фольклора.

Следующий важный вопрос касается соотношения выявленных контуров со ступенями звукоряда, поскольку минимальными инвариантными единицами звуковысотной организации являются соединения каждой звукорядной ступени с конкретными типами и подтипами высотных контуров, а не ступени звукоряда, как в европейской академической музыке, и не контуры сами по себе.

Если бы существовала сибирская музыкальная традиция без внутрикультурных запретов на определенные сочетания ступеней и контуров, то в ней при наличии в напеве с равномерной ритмической организацией одной ступени надо было бы различать минимум 24 минимальных сегмента, двух ступеней – 48, трех – 72, четырех – 96, пяти – 120, шести – 144, семи – 168 высотных инвариантных единиц. Однако во всех этнических культурах такие запреты обязательно существуют, и каждая из них формирует свой набор минимальных высотных сегментов для каждой жанровой традиции. Более того, в рамках общей грамматической нормы, свойственной этнической жанровой традиции, каждый исполнитель может делать свой собственный выбор, связанный с принятием дополнительных ограничений. Этот выбор, не нарушая общих требований традиции, обеспечивает исполнителям возможность индивидуальной творческой реализации.

Несмотря на то что конкретные наборы минимальных высотных инвариантов в разных традициях не совпадают, во всех традиционных коренных сибирских музыкальных культурах существует принципиальная возможность реализации на одной и той же ступени разных высотных контуров. Абсолютное их большинство, как подчеркивалось выше, могут иметь очень большой диапазон глissандирования, и все отличаются друг от друга своей конфигурацией, являясь целостными единицами звуковысотной структуры. Это типологическое свойство, по всей вероятности, стало решающим фактором формирования особых сибирских звукорядов, попирающих все представления европейского музыкознания об устройстве высотных шкал.

По сути они являются *зонорядами*, в которых все зоны-ступени включают центральную и периферийную части. Центральные части всех зон имеют большие, а периферийные – очень большие ширины. Кроме того, центральные части зон могут иметь статистически выделенные точечные центры, а могут их и не иметь. Даже центральные части благодаря своим ширинам могут практически соприкасаться с центральными частями соседних ступеней. Периферийные же части ступеней сибирских зонорядов, как правило, пересекаются между собой (Кондратьева Н., 2006; 2024).

В рамках каждой из зон-ступеней сибирских инвариантных высотных шкал даже ровные участки высотных контуров, а также точки поворота и отрезки с минимальной скоростью глissандирования, которые маркируют ступени, звучат на разных высотах. Это порождает особую, изменяющуюся в широких пределах интервалику, которая перестает быть значимым системным признаком. Определять ступени сибирских зонорядов, ориентируясь на интервалы или конкретные точные высотные показатели

ли ровных участков звуков, как это принято в европейской теории и практике, будет крупной методологической ошибкой. Ее следствием неизбежно станут недостоверные аналитические результаты. Ступени всех сибирских зонорядов надо устанавливать, обязательно опираясь на системные соображения, учитывающие закономерности сочетаемости ступеней между собой в музыкальных текстах.

Специфика структурной организации минимальных высотных инвариантов обуславливает также еще одно чрезвычайно широко распространенное в сибирских традициях явление. Речь идет о феномене «раскрывающихся ладов», открытым Г.А. Григоряном и описанном Э.Е. Алексеевым на материале музыкального фольклора якутов (1976). В его основе лежит нерелевантность интервалики, порожденная контурной природой минимальных сегментов и возможностью их реализации в рамках сибирских зонорядов, ширины ступеней которых поражают европейское воображение.

Специфика минимальных высотных инвариантов порождает удивительный феномен традиционного сибирского интонирования, как бы сотканного из тонких и причудливых высотных узоров. В его звуковом пространстве проявляется неслыханная свобода, возможно, вызванная ощущениями бескрайности сибирских просторов, которая органично реализуется в рамках культурных законов.

Надо отметить, что детальная фиксация высотных контуров и их соотношений со звукорядными ступенями является нормой работы исследователей, представляющих новосибирскую этномузыкологическую школу. Многочисленные публикации автора, Н.С. Капицкой, Р.Б. Копытова, О.В. Новиковой, Н.М. Скворцовой, Г.Б. Сыченко, Е.Л. Тирон вполне подтверждают значимость высотных контуров в песенных, эпических, сказочных, ко-

лыбельных, заговорных, плачевых и других традициях сибирских татар, алтайцев, теленгитов, телеутов, чалканцев, тубаларов, кумандинцев, шорцев, хакасов, тувинцев, тофаларов, бурят, ненцев, чукчей и других народов.

Для того чтобы проиллюстрировать изложенные выше теоретические положения приведем два примера с авторскими слуховыми нотировками, проверенными с помощью Speech Analyzer. Они представляют собой два образца песенного жанра *кожамык* тувинцев, записанных в экспедиции 2005 г. Н.М. Кондратьевой (руководитель, автор аудиозаписи), О.В. Новиковой, М.М. Бадыргы и М.В. Петруниной. Оба исполнены на один и тот же типовой напев³ ближайшими родственницами – матерью и дочерью, вместе живущими в с. Кызыл-Тайга Сут-Хольского района Республики Тыва. Возрастная разница между ними составляет 20 лет. Мать – Ш. Н.-С. Ондар – родилась в 1919 г., дочь – Х.К. Сарыглар – в 1939 г.

В нотировках применяются обозначения, предложенные Н.М. Кондратьевой (2006). Стабилизированным контурам соответствуют обычные ноты с уточняющими знаками, скользящим – мелкие ноты со штилем, маркирующим ступень. Мелкие ноты без штилей указывают крайние и поворотные точки скольжения. Двойными лигами отмечено глиссандирование. У входящих и исходящих сегментов двойные лиги помещены перед и после ноты соответственно. Фонетическая подтекстовка, не претендующая на высокую точность, опирается на Международный фонетический алфавит⁴ и отражает особенности артикуляции пропеваемого текста. Она дает представление о границах слогов, в соответствии с которыми выделены минимальные высотные сегменты.

Нетемперированный звукоряд напева в примере 1 условно отражает ангеми-

Пример 1. Кожамык. Исполнитель Ш. Н.-С. Ондар

Музыкальный пример 1. Кожамык. Исполнитель Ш. Н.-С. Ондар. Музыка записана в нотном формате (G-клавир, 8/8). Темп: ♩ = 150. Длительность: 4,0 с.

Лингвистический анализ звуковых сегментов (по нотам):

- Строчка 1: *tay* (восходящая дуга), *dan* (нисходящая дуга), *bu-r(u)* (нисходящая дуга), *yan* (нисходящая дуга), *da* (нисходящая дуга), *ya* (нисходящая дуга), *tan* (нисходящая дуга), *zam* (нисходящая дуга).
- Строчка 2: *ti* (нисходящая дуга), *nim* (нисходящая дуга), *ber* (нисходящая дуга), *yen* (нисходящая дуга), *qa* (нисходящая дуга), *di* (нисходящая дуга), *tak* (нисходящая дуга), *pim* (нисходящая дуга).
- Строчка 3: *el'* (нисходящая дуга), *den* (нисходящая дуга), *tur* (нисходящая дуга), *yan* (нисходящая дуга), *e* (нисходящая дуга), *ki* (нисходящая дуга), *dan* (нисходящая дуга), *zam* (нисходящая дуга).
- Строчка 4: *e* (нисходящая дуга), *zim* (нисходящая дуга), *ber* (нисходящая дуга), *yen* (нисходящая дуга), *e* (нисходящая дуга), *ki* (нисходящая дуга), *tak* (нисходящая дуга), *pim* (нисходящая дуга).

тонная последовательность $A - c^1 - d^1 - e^1$. Знаки микроальтерации не пишутся, поскольку их надо было бы ставить практически перед каждым сегментом. В этой песенной строфе использованы и основные, и смешанные типы / подтипы высотных контуров. Их шестнадцать. Стабилизированные представлены ровными (1-4, 3-8, 4-4)⁵, входящими (снизу (1-3, 3-2), сверху (2-5)), исходящими (вниз (1-7, 2-8, 3-3, 4-6)), входяще-исходящими (сверху вниз (1-8), снизу вниз (2-3)), мордентами (восходящим начальным (2-7), нисходящим начальным (1-6), восходящим конечным (4-5)), трелями (восходящими долгими (1-9, 3-7, 4-1,7)). Скользящие – наклонными (нисходящими (3-1, 3-6, 4-3)), дугами (восходящими равновысотными (1-1, 1-2, 2-4, 2-6, 3-4, 3-5, 4-2), восходящей разновысотной (1-5), нисходящей равновысотной (4-8), нисходящей разновысотной (2-1)), зигзагом (восходящим (2-2)).

Высотные контуры соединяются со звукоязычными ступенями следующим образом. На первой ступени реализованы четыре минимальных сегмента: восходящая длинная трель, восходящая равновысотная дуга, нисходящая равновысотная дуга, нисходящая разновысотная

дуга. Со второй ступенью связаны шесть минимальных сегментов: ровный, входящий сверху, исходящий вниз, входяще-исходящий сверху вниз, восходящая длинная трель, наклонный нисходящий. На третьей ступени звучат десять сегментов: ровный, входящий снизу, исходящий вниз, входяще-исходящий снизу вниз, восходящий конечный мордент, нисходящий начальный мордент, наклонный нисходящий, восходящая равновысотная дуга, восходящая разновысотная дуга, восходящий зигзаг. На четвертой – четыре сегмента: входящий снизу, исходящий вниз, восходящий начальный мордент, восходящая равновысотная дуга. То есть, Ш. Н.-С. Ондар задействовала в одной песенной строфе напева, основанного на четырех ступенях, 24 минимальных высотных сегмента, которые репрезентируют все типы контуров, за исключением вибрантов.

В зоноряде данной строфы, определенном простейшим способом с помощью функции TWC Speech Analyzer, все ступени имеют статистически выделенные точечные центры. Характеристики этого зоноряда и устройство центральных частей его ступеней показывает следующая схема:

0	+30	+20	-10
-100 _A ⁺⁷⁰	-50 _C ⁺²⁰	-70 _d ⁺⁴⁰	-60 _e ⁺⁴⁰
—	—	—	—
170 ц.	70 ц.	110 ц.	100 ц.

В ней цифры в верхней строке указывают на сколько центов точечный центр ступени ниже (-) или выше (+) высоты соответствующей эталонной темперированной европейской ступени; цифры на месте верхних индексов букв во второй строке – на сколько центов распространяется зона ступени вниз (левый индекс) и вверх (правый индекс) от пикового значения по половине высоты; цифры в третьей строке обозначают ширину центральной части ступени в центах.

В варианте того же напева, спетого Х.К. Сарыглар (пример 2), наборы высотных контуров и минимальных сегментов

лишь отчасти совпадают с наборами ее матери. При этом они сокращаются. Она использует только 12 контуров. Из класса стабилизированных это ровный (2-6), вибрированные (1-7, 1-8, 4-7), входящие (снизу (4-1, 4-2), сверху (1-1, 1-3, 1-5, 3-7)), входяще-вибрированные (сверху (2-8, 3-8, 4-8)), входяще-вибрированно-исходящий (сверху вниз (2-9)), исходящий (вверх (1-4, 2-7), мордент (восходящий начальный (2-3)), трель (восходящая длинная (2-1)). Из класса скользящих – наклонные (восходящие (1-2, 2-2, 3-2, 4-4), нисходящие (1-6, 3-1, 3-5, 4-3, 4-5, 4-6)) и дуга (нисходящая равновысотная (3-3, 3-4, 3-6)).

Пример 2. *Кожамык*. Исполнитель Х.К. Сарыглар

Музыкальный пример 2. *Кожамык*. Исполнитель Х.К. Сарыглар. Музыка записана на нотном стане с ключом G (один диэзис) и метром 8/8. В первой строке указано темпо-метро: $\text{quarter note} = 214$ и длительность 2,8 с. Во второй строке: $\text{quarter note} = 230$ и длительность 2,6 с. Третья и четвертая строки также имеют длительность 2,6 с. Под нотами приведены тибетские буквы:
 1-я строка: xa dim ar lap tur za la da
 2-я строка: me en' t'ür tum e ves le dir
 3-я строка: kat ti ran' nav o lur za ta
 4-я строка: me en' e zim e ves le dir

Х.К. Сарыглар использует на первой ступени шесть минимальных сегментов: вибрированный, входящий сверху, входяще-вибрированный (сверху), трель восходящую длинную, наклонный восходящий, наклонный нисходящий. На

второй ступени звучат пять сегментов: ровный, входящий сверху, исходящий вверх, входяще-вибрированный, наклонный нисходящий. С третьей ступенью связаны семь минимальных инвариантов: входящий снизу, входящий сверху,

исходящий вверх, мордент восходящий начальный, наклонный восходящий, наклонный нисходящий, дуга нисходящая равновысотная. С четвертой ступенью – шесть минимальных сегментов: входящий снизу, входяще-вибрированный (сверху), входяще-вибрированно-исходящий (сверху вниз), наклонный восходящий, наклонный нисходящий, дуга нисходящая равновысотная. У Х.К. Сарыглар в нейтральном контексте одной строфы *кожамык* тоже фигурируют 24 минимальных инварианта. Однако в ее наборе при-

сутствует меньшее количество основных типов и подтипов высотных контуров. В частности, не представлены зигзаги, из многообразных дуг используется только одна разновидность, да и то редко. В результате, ее интонирование становится менее изысканным и в целом упрощается в сравнении с пением матери.

Зоноряд ее образца также отличается от зоноряда Ш.Н.-С. Ондар, проявляя при этом все типологические свойства сибирских шкал:

-110	+50	+30	-20
$-30E_s^{+130}$	$-100ges^{+20}$	$-30as^{+50}$	$-30b^{+30}$
160 ц.	120 ц.	80 ц.	60 ц.

Приведенные примеры не только демонстрируют специфику минимальных высотных сегментов и порожденных ими зонорядов в вокальных традициях коренных сибирских этносов. Они также показывают, что в сибирских культурах, к сожалению, идет процесс упрощения традиционного интонирования. В связи с

этим в современных условиях от всех нотировщиков, исследователей и представителей исполнительского фольклоризма требуется особое внимание к высотным контурам. Оно будет способствовать не только более адекватному научному описанию коренных певческих сибирских традиций, но и их сохранению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под текстом в этой работе, как и в универсально-грамматическом подходе В.В. Мазепуса, понимается графическое представление информации.

² Speech Analyzer. URL: <http://software.sil.org/speech-analyzer/> (дата обращения: 11.03.2016).

³ Типовые напевы являются этническими маркерами, на каждый из них может быть пропето множество различных текстов.

⁴ IPA Help. URL: <http://www-01.sil.org/computing/ipahelp/index.htm> (дата обращения: 06.04.2011).

⁵ В скобках после названия типа и подтипа высотных контуров перечисляются соответствующие сегменты в нотном тексте. Первая цифра указывает строку, вторая – порядковый номер сегмента.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни): Исследование. М.: Музыка, 1976. 288 с.

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: Новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 31–41.

REFERENCES

Alexeev, E. (1976), *Problemy formirovaniya lada (na materiale yakutskoy narodnoy pesni): Issledovanie* [Problems of formation of mode (based on the Yakut folk song): Research], Muzyka, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2006), "To the concept of pitch organization of traditional music: theoretical and technological approaches", *Pervyi Vserossiiskii kongress*

Кондратьева Н.М. Проблема и методы звуко-высотной сегментации в этномузыкологии // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 89–96.

Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Модальная организация теленгитских скотоводческих заговоров // Языки коренных народов Сибири. Новосибирск, 1999. Вып. 6. С. 19–43.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии / Новосибирская гос. консерватория. Новосибирск, 1993. 48 с.

Мазепус В.В. Музыкальные культуры Сибири и принципы их описания // Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 1. Кн. 1. С. 8–16.

fol'kloristov [First All-Russian Congress of Folklorists], Vol. 2, Moscow, pp. 31–41. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2024), "Problem and methods of pitch segmentation in ethnomusicology", *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 1, pp. 89–96. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M., Mazepus, V.V. (1999), "Modal organization of Telengit cattle incantations", *Yazyki korenykh narodov Sibiri* [Languages of the indigenous peoples of Siberia], Issue 6, Novosibirsk, pp. 19–43. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskiy podkhod v kul'turologii* [Universal grammar approach in science of culture], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1997), "Musical cultures of Siberia and principles of their description", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri* [Musical culture of Siberia], Vol. 1, book 1, Novosibirsk, pp. 8–16. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этно-музыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Author Information

Natalia M. Kondrat'eva, Cand. Sc. (Cand. Sc.), Docent, associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Поступила в редакцию 30.01.2025

После доработки 14.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 30.01.2025

Revised 14.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ОРГАННОГО ИСКУССТВА НОВОСИБИРСКА В 2014–2024 гг.

Н.В. Багинская¹, А.А. Мальцева¹

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

Аннотация. Статья посвящена развитию органного образования в Новосибирске как многоуровневой системы преподавания органного исполнительства. При этом авторы обращаются к актуальному этапу развития новосибирской органной школы, анализируя факты и события за период с 2014 по 2024 г. В центре внимания находятся такие аспекты, как деятельность педагогов-органистов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, количественные и качественные позитивные изменения в достижениях обучающихся, деятельность выпускников консерватории в Новосибирске, являющаяся важным фактором устойчивого развития новосибирской органной школы. Авторы рассматривают деятельность доцента Глеба Анатольевича Никулина и профессора Натальи Викторовны Багинской в педагогическом, концертном (гастроли, конкурсы, запись дисков) и методическом (участие в жюри конкурсов, мастер-классы) направлениях. Отдельное внимание уделяется исполнению произведений сибирских композиторов и органному творчеству Г. Никулина. Подробно изучается развитие органного класса в рассматриваемое десятилетие (участие обучающихся в конкурсах, мастер-классах, гастроли, трудоустройство выпускников в филармониях Сибирского региона), отмечается высокий творческий потенциал и энтузиазм молодых музыкантов. При анализе деятельности выпускников органного класса в Новосибирске замечено, что важную роль в раннем обучении органному мастерству играет педагогическая и методическая работа, проводимая в ДШИ № 20 (Е. Данилова) и студии «Четверть с точкой» (О. Колесникова). Сделан вывод, что анализ вышеназванных аспектов свидетельствует о прочно закрепившейся в период с 2014 по 2024 г. системе образования органистов в Новосибирске и намечены перспективы, открывшиеся после реставрации органа Большого зала консерватории.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, музыкальная культура Новосибирска, Новосибирская государственная консерватория, органное исполнительство, новосибирская органная школа, образование органистов

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Багинская Н.В., Мальцева А.А. Образовательные аспекты органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг. // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 116–125. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-116-125.

EDUCATIONAL ASPECTS OF ORGAN ART OF NOVOSIBIRSK IN 2014–2024

N.V. Baginskaya¹, A.A. Maltseva¹

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

Abstract. The article is devoted to the development of organ education in Novosibirsk as a multilevel system of teaching organ performance. The authors address the current stage of development of the Novosibirsk organ

school, analysing facts and events over the period from 2014 to 2024. The authors focus on such aspects as the activities of organ teachers at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, quantitative and qualitative positive changes in the achievements of students, and the activities of graduates of the Conservatory in Novosibirsk, which is an important factor in the sustainable development of the Novosibirsk organ school. The authors examine the activities of associate professor Gleb A. Nikulin and Professor Natalia V. Baginskaya in pedagogical, concert (tours, competitions, disc recordings) and methodological (participation on the jury of competitions, master classes) areas. Special attention is paid to the performance of works by Siberian composers and the organ works of G. Nikulin. The article examines in detail the development of the organ class in the decade under consideration (participation of students in competitions, master-classes, tours, employment of graduates in philharmonic society's of the Siberian region), noting the high creative potential and enthusiasm of young musicians. In analysing the activities of organ class graduates in Novosibirsk, the authors note that the pedagogical and methodological work carried out at Children's School of Arts no. 20 (E. Danilova) and the "Quarter with a Point" studio (O. Kolesnikova) plays an important role for early organ training. At the end of the article, the authors conclude that the analysis of the above-mentioned aspects indicates that the system of organist education in Novosibirsk is firmly established in the period from 2014 to 2024 and outlines the prospects opened up after the restoration of the organ of the Great Hall of the Conservatory.

Keywords: musical culture of Siberia, musical culture of Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory, organ performance, Novosibirsk Organ School, education of organists

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

For citation: Baginskaya, N.V., Maltseva, A.A. (2025), "Educational aspects of organ art of Novosibirsk in 2014–2024", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 116–125. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-116-125.

Вопросы становления новосибирской органной исполнительской школы – одной из самых молодых в российской органной культуре – неоднократно обсуждались на конференциях, заседаниях круглого стола, а также рассматривались в различных статьях (см., например: (Антипова Ю., 2014; Багинская Н., 2022)). Осмысление этапов роста – от зарождения традиций, первых ярких результатов до серьезных достижений – уже позволило сделать выводы о большом потенциале сибирских органистов. Особого внимания заслуживает прошедшее десятилетие, явившееся периодом интенсивного развития как концертной деятельности (подробнее см.: (Багинская Н., 2024)), так и учебно-педагогической.

Принимая во внимание, что одним из приоритетных направлений развития новосибирской органной культуры было и остается образование, *целью* статьи является комплексное рассмотрение органного образования в Новосибирске в период с 2014 по 2024 г.

Факт того, что изучение данного аспекта в опоре на актуальные факты и с учетом современных тенденций ранее не предпринималось, определяет на-

учную *новизну статьи*, выполненную в русле проблематики музыкальной культуры Сибири и Новосибирска. Авторам видится *актуальным* представить краткий обзор деятельности преподавателей-органистов Новосибирской консерватории, обратить внимание на количественный прирост и качественное преобразование обучающихся органного класса, выявить факторы устойчивого развития новосибирской органной школы, связанные с деятельностью в Новосибирске выпускников органного класса.

В Новосибирской государственной консерватории проводится обучение органистов в рамках образовательных программ специалитета, магистратуры и ассистентуры-стажировки, существует двухгодичный курс обучения по программе переподготовки, действуют курсы повышения квалификации. Помимо всего комплекса дисциплин, которые предполагает подготовка специалистов по классу органа, важную роль в разные годы играло обучение студентов различных факультетов игре на органе как на дополнительном инструменте.

Преподаватели. На протяжении уже 25 лет в консерватории органный

класс ведут профессор Наталья Викторовна Багинская (см. также: (Головнева Н., 2019б, с. 89–103)) и доцент Глеб Анатольевич Никулин (см. также: (Головнева Н., 2019а, с. 104–120)). Имена этих музыкантов известны во многом благодаря исполнительской деятельности, которая в прошедшее десятилетие становилась все интенсивнее.

Н. Багинская выступала в городах Австрии, Белоруссии, Великобритании, Израиля, Италии, Польши, России, Франции и других стран с сольными концертами, в программах с хоровыми и оркестровыми коллективами, с солистами и в составе ансамблей.

Г. Никулин гастролировал в России и Германии, при этом большое количество концертов, в том числе авторских, сыграно им в Новосибирске и городах Сибири. Обратим внимание, что ему по праву принадлежит самое значительное место среди сибирских композиторов – авторов музыки для органа¹. Творчество Г. Никулина признано в нашей стране и за рубежом: органисты исполняют его произведения в Казахстане, Нидерландах, США и Швеции. С 2016 г. он является членом Союза композиторов России. В 2019 г. Г. Никулин стал лауреатом I премии конкурса «Байкальская токката» в номинации «Композиция» (г. Иркутск)².

Стоит отметить, что музыканты активно продолжают вести просветительскую работу: Г. Никулин является исполнителем собственной органной музыки и музыки сибирских композиторов; в репертуаре Н. Багинской присутствует музыка от барокко до XXI в., при этом большое внимание она уделяет творчеству сибирских композиторов: в разные годы в Австрии и Франции она исполняла произведения Г. Никулина, в Италии (2016) – С. Тосина, а в 2022 г. участвовала в проекте *Organ Taurida*, в котором принимали участие молодые конкурсанты – композиторы из 43 стран. Органные сочинения,

написанные специально для конкурса, были исполнены в концертном марафоне по городам России.

Высокое качество органного образования в Новосибирске во многом связано с тем, что сами педагоги не останавливаются в самосовершенствовании, ежегодно посещают мастер-классы лучших профессоров России и Европы³. Полученные знания о стилистически верном прочтении органной музыки разных эпох воплощаются в исполнительской деятельности и находят постоянное применение в преподавании.

Еще одним направлением совершенствования мастерства педагогов стали конкурсы. Закономерно, что рассматриваемое десятилетие отличалось от предыдущих появлением большого количества онлайн-конкурсов⁴: Н. Багинская и Г. Никулин стали победителями и обладателями Гран-при целого ряда конкурсов по видеозаписям в этот период. Также можно отметить выход двух компакт-дисков Н. Багинской: один записан на историческом органе фирмы *Merklin* (Рим, 2014)⁵, второй – на одном из самых больших современных инструментов фирмы *Di Bonato* (Милан – Монца, 2016). Также она приняла участие в записи диска-презентации органа *Il Nuovo Organo della Parrocchia di Santa Anastasia in Villasanta* (2015).

Г. Никулин и Н. Багинская активно ведут методическую работу, разрабатывая программы профильных дисциплин, проводят мастер-классы⁶, работают в жюри органных конкурсов⁷.

Обучающиеся органного класса. Самой важной частью органной жизни Новосибирска всегда были студенты, так как они в дальнейшем будут задавать новые векторы развитию новосибирской органной культуры. На протяжении 14 лет (2004–2018) в Новосибирской консерватории сложилась едва ли не идеальная многоступенчатая система образова-

ния, неотъемлемой частью которой стал специальный класс органа Музыкального лицея, позже – колледжа консерватории. Изучать такой сложный инструмент, как орган, в лицее (колледже) начинали с 1-го класса. После 11-го класса следовало поступление в консерваторию. В лицее (колледже) Новосибирской консерватории воспитывались яркие музыканты, которые сегодня являются концертными исполнителями и преподавателями органа не только в России, но и за рубежом: Алексей Вылегжанин, Мария Лесовиченко-Руднева, Артём Егоров, Дениз Онал, Пелагея Костина (класс Н.В. Багинской). На примере этих молодых органистов можно понять, насколько гармоничной и тщательно продуманной была многоступенчатая система «начальная школа – среднее звено – вуз».

После закрытия колледжа в 2018 г., которое негативно отразилось на раннем органном образовании в Новосибирске, частично восполнить его отсутствие удалось с помощью музыкальной школы педпрактики при консерватории, а также благодаря обучению юных органистов на основе договоров об оказании платных образовательных услуг. На сегодняшний день эти пути являются вспомогательными, но важными для сохранения традиций раннего органного образования. При этом качество получаемых навыков и умений позволяет обучающимся становиться лауреатами конкурсов, принимать участие в концертах как в Новосибирске, так и в других городах Сибири.

Постепенно силами не только педагогов, но и выпускников, а также студентов консерватории, этот пробел в органном образовании стал постепенно заполняться. За прошедшее десятилетие в классе Г. Никулина окончила магистратуру Наталья Шелудякова⁸; в классе Н. Багинской бакалавриат – Виктор Ушаков; магистратуру – Елена Шевченко (Короткова), Алла Морозова, Екатерина Данилова,

Валерия Беляевскова; ассистентуру-стажировку – Екатерина Данилова, Ольга Колесникова⁹. Важно отметить то, что в это десятилетие география приезжающих в Новосибирск на учебу органистов значительно расширилась.

Выступления обучающихся органного класса с интересными сольными и ансамблевыми программами, участие в концертах класса, в межфакультетских мероприятиях вуза – особая страничка органной истории, которая свидетельствует о большом творческом потенциале молодых музыкантов. Особо хочется отметить тонкий вкус, глубокие знания и яркое образное мышление при составлении ими концертных программ, желание продемонстрировать слушателям новые или давно не звучавшие сочинения. С большим энтузиазмом студенты-органисты включаются в общение со слушателями после концертов, с удовольствием проводят органные экскурсии.

О высоких достижениях молодых органистов и качественном профессиональном росте говорят их участие в конкурсах, фестивалях и концертах. Успешных выступлений на конкурсах за прошедшее десятилетие довольно много, назовем лишь некоторые. Среди студентов класса Н.В. Багинской:

А. Бардин: I премия на IV Международном конкурсе органистов имени Л.И. Ройзмана в Москве (2023), II премия на Пятом Международном конкурсе органистов им. В.Ф. Одоевского в Москве (2023); III премия на IV Всероссийском музыкальном конкурсе в номинации «Орган» (2024);

Е. Данилова: III премия на II Всероссийском музыкальном конкурсе по специальности «Орган» в Казани (2016), Гран-при на Первом Международном конкурсе молодых органистов «Байкальская токката» в Иркутске (2017);

О. Колесникова: III премия на VI Международном конкурсе органнх дуэтов

Organo Duo им. В.А. Федермессера в Петрозаводске – Кондопоге (2021);

П. Костина: II премия на III Международном конкурсе «Юный органист» в Москве (2017);

А. Морозова: II премия на V Российско-польском органном конкурсе *Vox Polonia Petropolitana* 2020 в Санкт-Петербурге, I премия на IV Международном открытом вокально-хоровом конкурсе-фестивале «Царскосельский» в качестве концертмейстера в Санкт-Петербурге (2020), I премия на конкурсе-фестивале «Золотая лира» в Москве, Фрязино (2022);

Д. Онал: I премия на V Международном фестивале-конкурсе *Art organ* в Астане (2018), II премия на II Международном конкурсе органистов «Байкальская токката» (2019), III премия на V Международном конкурсе «Юный органист» в Москве (2022); III премия на IV Всероссийском музыкальном конкурсе в номинации «Орган» (2024);

Т. Слободчикова: II премия на II Всероссийском молодежном конкурсе органистов в Саратове (2021);

Е. Шевченко (Короткова): III премия на VI Международном конкурсе органических дуэтов *Organo Duo* им. В.А. Федермессера в Петрозаводске – Кондопоге (2021).

Также обучающиеся выиграли достаточно много конкурсов по видеозаписям, которые, несомненно, принесли им большой опыт и прекрасные результаты. Один из таких – конкурс в рамках Первого органного фестиваля «Зарядье» (2023), лауреатом которого стал Д. Онал. В качестве премии он выступил в концерте, который проходил в этом концертном зале. Также упомянем конкурсы имени А. Немтина, где I премию поделили А. Бардин и Д. Онал (2024), конкурс «Золотой Олимп», где студенты консерватории получили несколько призовых мест. Обучающиеся на органе как на дополнительном инструменте Дарья Ремез и Марина Ко-

стерина стали победителями нескольких онлайн-конкурсов как органной дуэт.

Студенты Г. Никулина стали победителями ряда конкурсов:

Е. Овсянников: I премия на I Всероссийском молодежном конкурсе органистов в Саратове (2019), III премия на II Международном конкурсе молодых органистов «Байкальская токката» (2019), II премия на II Международном конкурсе молодых органистов им. Л.И. Ройзмана в Москве (2021), II премия на XIII Международном конкурсе музыкантов-исполнителей и композиторов «Романтизм: истоки и горизонты» памяти Елены Фабиановны Гнесиной (2022), также победитель ряда конкурсов по видеозаписям;

А. Дикович: диплом на III Открытом всероссийском молодежном фестивале-конкурсе органистов им. Н. Оксентян (2022), III премия на конкурсе по видеозаписям «Звездный Олимп».

За весь период существования органного класса Новосибирской консерватории преподаватели обеспечивали достойное обучение органистов профессии. В дополнение к базовому образованию организовывались мастер-классы выдающихся отечественных и зарубежных органистов – Д.Ф. Зарецкого, Г.В. Семёновой, А.С. Семёнова, А.В. Фисейского, А.М. Шмитова, Д. Джозефа (ЮАР), Г. Роста (Австрия), Й. Труммера (Германия) и др., где можно было совершенствовать свои знания и мастерство. Студенты также активно концертировали в России и за рубежом¹⁰, набираясь бесценного опыта в практике игры на разных органах.

Показателем высокого результата совмещения учебного процесса с концертной деятельностью стал тот факт, что обучающиеся и выпускники органного класса работают по специальности. Деятельность пяти человек связана с филармониями: Е. Шевченко (Короткова) и В. Ушаков – солисты Государственной филармонии Кузбасса; Д. Онал и А. Бар-

дин, являясь студентами консерватории, – солисты Новосибирской государственной филармонии; Е. Цветкова – артистка Барнаульской государственной филармонии. А. Морозова успешно концертирует и преподает в Санкт-Петербурге. Выпускники, оставшиеся в Новосибирске, помогают развивать органную культуру города.

Деятельность выпускников в Новосибирске. Творческие контакты педагогов с выпускниками консерватории всегда были активными. Например, в 2015 г. состоялся цикл из шести концертов, исполненный органном дуэтом Н. Багинская – А. Вылегжанин (выпускник 2010 г.), которые прошли в Новосибирске, Москве, Санкт-Петербурге и Граце (Австрия). Благодаря заведующему фортепианным отделением Норильского музыкального колледжа Д.В. Васильеву, окончившему несколько лет назад курс переподготовки в Новосибирской консерватории, с Норильским колледжем связано множество творческих проектов, куда Н. Багинская регулярно приезжает для проведения мастер-классов и концертов.

Следует заметить, что выпускники прошлых лет нередко покидали Новосибирск, в том числе, в связи с недостатком в городе инструментария. В рассматриваемое десятилетие положение значительно изменилось с появлением новых перспектив. Был осуществлен значимый шаг в сфере раннего органного образования, что стало особенно важно в ситуации, сложившейся после закрытия в 2018 г. колледжа при консерватории: Екатерина Данилова основала органный класс в ДШИ № 20 «Муза»; Ольга Колесникова открыла студию «Четверть с точкой» для детей и взрослых, где одним из приоритетных направлений стало обучение игре на органе. Валерия Беляевскова помогает органистам с академическим образованием постичь специфику работы в церкви. Она преподает в школе литургической

музыки, проводит занятия и семинары в городах Сибири, выступает с концертами. Наталья Шелудякова является органисткой в Лютеранском центре, пишет музыку, в том числе органную, участвует в концертах как исполнитель, а также занимается организацией концертной органной жизни в Академгородке.

Заслуживает подробного рассмотрения деятельность ДШИ № 20 «Муза» и студии «Четверть с точкой». В ДШИ № 20 «Муза» в 2019 г. появился трехманный орган фирмы *Johannus*, с тех пор Е. Данилова обучает детей секретам органного мастерства. Помимо ставших уже регулярными концертов ее класса и лекций-концертов «Знакомство с органом», в школе проходят выступления музыкантов из Новосибирска и других городов, и при этом в программах присутствуют не только сольные выступления, но и ансамбли¹¹.

Важным событием для школы стал реализованный в рамках гранта Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства проект «Вселенная – орган» (автор и директор О.Г. Осипова, художественный руководитель Е.Д. Данилова). Помимо Новосибирских музыкантов в мероприятиях приняли педагоги и юные органисты из Москвы, Санкт-Петербурга, Иркутска и Саратова. Первая часть проекта была посвящена вопросам обучения игре на органе: состоялась научно-практическая конференция, на которой наряду с актуальными проблемными аспектами образования рассматривались важные исполнительские вопросы, касающиеся методики преподавания и музыкальной стилистики.

Выступили профессор Санкт-Петербургской консерватории Д.Ф. Зарецкий, Н.В. Багинская и Г.А. Никулин, преподаватель по классу органа в Академическом музыкальном училище при Московской

консерватории С.М. Иглицкая, доцент Академии музыки Казахского национального университета С.А. Абиляханова, преподаватель ДШИ № 20 Е.Д. Данилова. Мастер-классы провели ведущие преподаватели России и Казахстана. Особым интересом, с учетом специфики проекта по раннему преподаванию органа, пользовались занятия с заслуженным работником культуры РФ, преподавателем музыкального училища при Московской консерватории Г.В. Семёновой. Вторая часть проекта «Вселенная – орган» включала выступления юных органистов из разных городов в филармонических залах Барнаула, Новосибирска, Томска, Красноярска, а также в Католическом кафедральном соборе Новосибирска. Для многих воспитанников гастрольная поездка стала первым опытом такого рода творческой деятельности.

Важным звеном в подготовке органистов на начальном этапе является студия «Четверть с точкой», которая открылась в 2023 г. благодаря энтузиазму О.С. Колесниковой, выпускнице класса Н. Багинской¹². Возраст и уровень музыкальных знаний поступающих в студию разные, так же, как различны и цели – от ознакомления с инструментом до желания стать концертирующим органистом. Многие ученики имеют концертный опыт, выступая в концертах Католического кафедрального собора, Лютеранского центра, ДШИ № 20¹³.

Подведем итоги. Активная и многосторонняя деятельность педагогов-органистов Новосибирской консерватории, определяемая их высокой востребованностью в мире отечественной и зарубежной органной культуры и укреплением сибирского органного направления в создании новых сочинений, является постоянным фактором поступательного развития новосибирской органной школы, что демонстрирует анализ фактов прошедшего десятилетия. Проанализировав основ-

ные события, связанные с органной жизнью Новосибирска этого периода, можно сделать вывод, что образование стало развиваться намного динамичнее, что свидетельствует о прочно закрепившейся в период с 2014 по 2024 г. эффективной системе образования органистов. Это связано, прежде всего, с качественными показателями обучающихся – большое количество значимых побед на органных конкурсах, яркие выступления на фестивалях, появление новых интересных исполнительских имен, подготовка солистов для работы в филармониях Сибирского региона. Заметное расширение географии приезжающих учиться в Новосибирскую консерваторию абитуриентов – как внутри региона (Красноярск, Новокузнецк, Барнаул, Кемерово), так и страны (Москва, Санкт-Петербург)¹⁴.

На современном этапе развития новосибирской органной школы стали возможны масштабные образовательные проекты с участниками из разных городов России и стран. Таковым стал, в частности «Сибирский органный форум»¹⁵ (подробнее см.: (Светлова О., 2019)), который показал возможность использования различных форматов и жанров. Открытость экспериментам и гибкость идей сделали этот проект чрезвычайно перспективным и динамичным. Прошло четыре форума (последние проводились с партнером – культурным центром «Иниго»). Теперь, после реставрации органа Большого зала консерватории, уже в значительно расширенном составе идет подготовка к V Сибирскому органному форуму.

В силу обстоятельств на новый уровень осмысления вышли вопросы, связанные с организацией трехступенчатой системы органного образования. В это десятилетие к решению таких важных задач уже привлекаются выпускники и студенты Новосибирской консерватории, с огромным энтузиазмом готовые участвовать в укреплении традиций сибирской органной школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По словам С.С. Гончаренко, «показательно, что большая часть музыки для органа написана композитором, чья творческая личность раскрывается именно благодаря общению с этим "королем" инструментов. Для Глеба Анатольевича Никулина орган за четверть века стал родным и близким, его alter ego» (2019, с. 123).

² Его ученик Е. Овсянников в 2021 и 2022 гг. стал лауреатом композиторских конкурсов по видеозаписям, представив свои сочинения для органа «Сибирская легенда» и «Пастораль».

³ Только за недавнее десятилетие Н. Багинская участвовала в мастер-классах ведущих российских органистов, обучалась у профессоров К. Ардеша и П. ван Дайка в Нидерландах, Й. Труммера и Г. Роста в Австрии, П. Пансимая и Ж. Гийю во Франции, посетила занятия Летней академии в Смарано, где преподавали Л. Гиельми и Э. Беллотти (Италия). Г. Никулин принимал участие в мастер-классах С. Черепанова и Д. Мюллера в рамках Летней органной академии в Любеке (2017), а также Й. Труммера, Г. Роста, А. Шмитова, А. Фисейского и др.

⁴ Для многих музыкантов такой формат, в силу экономии финансов и времени, стал стимулом к участию. Заметим, что эмоциональная составляющая этих творческих испытаний пострадала, ведь ничто не заменит живой звук и те чувства, которые переживает участник во время выступления. Но онлайн-конкурсы научили органистов иному типу мышления и навыку записи. На наш взгляд, с этой точки зрения они полезны музыкантам разных возрастов и уровней мастерства.

⁵ В этот диск Н. Багинская включила произведение Г. Никулина *Victimae paschali laudes*, соч. 22.

⁶ В 2019 и 2021 гг. состоялись лекции и мастер-классы Н. Багинской для учащихся Норильского музыкального колледжа; в 2023–2025 гг. – для учащихся музыкальной школы р.п. Краснообска; в 2024 и 2025 гг. – для органистов студии «Четверть с точкой». Ежегодно в феврале Новосибирской консерваторией проводятся экскурсии об органе и мастер-классы в рамках «Дня открытых дверей» для будущих абитуриентов – студентов колледжей преимущественно Сибирского региона. В 2014 г. Г. Никулин проводил мастер-классы по полифонической импровизации для студентов Новокузнецкого колледжа искусств, а в 2024 г. занимался с учениками Органной школы при Римско-Католической церкви г. Кемерово.

⁷ Н. Багинская является членом жюри четырех Всероссийских музыкальных конкурсов в категории «Орган» (Калининград, 2012; Казань, 2016; Москва, 2020; 2024), международных конкурсов органистов им. Л.И. Ройзмана (Москва, 2023, 2024), V Международного конкурса органистов им. В.Ф. Одоевского (Москва, 2023), международного конкурса органистов «Байкальская токката» (Иркутск,

2019). Г. Никулин оценивал работу конкурсантов в III Открытом региональном конкурсе композиторов и импровизаторов в г. Новокузнецке (2014), конкурсе композиторов, который проходил в Новосибирской консерватории, «Корни и листья» (2015), международном конкурсе органистов «Байкальская токката» в номинации «Композиция» (Иркутск, 2021).

⁸ Также у Г. Никулина обучался, но не окончил, Анджей Дикович; в настоящее время учится выпускник Новокузнецкого колледжа Макар Силин и учащийся НСМШ (колледжа) Ефим Овсянников.

⁹ В классе обучаются Дениз Онал, выпускник колледжа консерватории, выпускник Красноярского колледжа Александр Бардин, выпускники Петербургского колледжа Иван Касимов и Юлия Шомполова, ученица школы педпрактики Татьяна Слободчикова, в ассистентуре-стажировке – Екатерина Цветкова, выпускница Казанской консерватории.

¹⁰ Студенты класса Н. Багинской П. Костина и А. Егоров принимали участие в концертах, которые были организованы Международной органной академией фестиваля *Bach Festival, Dordrecht* (Нидерланды, 2014), П. Костина, А. Егоров и Е. Данилова выступили в Фестивале российских консерваторий *Triumphum Musica* (Киров, 2014), Д. Онал совместно с А. Бардиным сыграл концерт «Молодые органисты Сибири» в рамках Всероссийского фестиваля современной музыки им. Э. Денисова (Томск, 2024). Кроме того, студенты выступали в Москве, Печорах, Красноярске, Кемерово и других городах России.

¹¹ Здесь звучали органные дуэты Н. Багинская – А. Багинская, Е. Данилова – О. Колесникова, Е. Данилова – Д. Ушаков, Д. Ихина – Д. Маханьков, в ансамбле с саксофонистом А. Турыгиным выступила Н. Багинская, с хоровым ансамблем студентов Новосибирской консерватории (дирижер – М. Тарасенко) – А. Багинская. Также прозвучали яркие сольные концерты М. Еськиной, Т. Халиуллиной, Я. Юденковой.

¹² На сегодняшний день в студии преподает Д. Онал.

¹³ Один из самых юных учеников О. Колесниковой уже стал лауреатом двух конкурсов по видеозаписям в Красноярске и Москве. Обучающиеся успешно совершенствуют свои знания, посещая мастер-классы Н. Багинской и профессора консерватории в г. Севилья (Андалуссия) Хесуса Сампедро.

¹⁴ Речь идет о поступлении в органистический класс выпускников Санкт-Петербургского колледжа, Санкт-Петербургской консерватории, бакалавриата Российской академии музыки имени Гнесиных, Казанской консерватории.

¹⁵ Н. Багинская является художественным руководителем Сибирского органного форума, который регулярно проводится в Новосибирской государственной консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

Антипова Ю.В. Сибирский органный форум // Играем с начала. 2014. 25 нояб. URL: <https://www.gazetaigraem.ru/article/13840> (дата обращения: 10.01.2025).

Багинская Н.В. Актуальные проблемы много-ступенчатого органного образования в Новосибирске // Проблемы обучения детей игре на органе с раннего возраста: Сб. ст. по итогам науч.-практ. конф. Новокузнецк: Знание-М, 2022. С. 8–14.

Багинская Н.В., Мальцева А.А. Динамика органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг.: Концертная деятельность // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 100–109.

Головнева Н.И. Глеб Анатольевич Никулин // Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019а. С. 104–120.

Головнева Н.И., Предвечнова Е.О. Наталья Викторовна Багинская // Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2019б. С. 89–103.

Гончаренко С.С. Органная музыка новосибирских композиторов // Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. С. 121–174.

Светлова О.А. Сибирский органный форум // Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. С.132–144.

REFERENCES

Antipova, Ju.V. (2014), “Siberian Organ Forum”, *Igraem s nachala* [Playing from the beginning], 25 November, Available at: <https://www.gazetaigraem.ru/article/13840> (Accessed 10 January 2025). (in Russ.)

Baginskaya, N.V. (2022), “Actual problems of multistage organ education in Novosibirsk”, *Problemy obucheniya detei igre na organe s rannego vozrasta* [Problems of teaching children to play the organ from an early age], *Znanie-M*, Novokuznetsk, pp. 8–14. (in Russ.)

Baginskaya, N.V., Maltseva, A.A. (2024), “Dynamics of organ art in Novosibirsk in 2014–2024: concert activity”, *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 4. pp. 100–109. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (2019a), “Gleb Anatol'evich Nikulin”, *Novosibirskii organ: stranitsy istorii, 1969–2018* [Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 104–120. (in Russ.)

Golovneva, N.I., Predvechnova E.O. (2019b), “Natal'ja Viktorovna Baginskaya”, *Novosibirskii organ: stranitsy istorii, 1969–2018* [Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 89–103. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2019), “Organ music by Novosibirsk composers”, *Novosibirskii organ: stranitsy istorii, 1969–2018* [Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 121–174. (in Russ.).

Svetlova, O.A. (2019), “Siberian Organ Forum”, *Novosibirskii organ: stranitsy istorii, 1969–2018* [Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 132–144. (in Russ.)

Сведения об авторах

Багинская Наталья Викторовна, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: baginskayan@mail.ru

Мальцева Анастасия Александровна, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Authors Information

Natal'ya V. Baginskaya, Docent, Professor of the Department of special piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: baginskayan@mail.ru

Anastasiya A. Maltseva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor at the Department of music history, associate professor of the Department of music theory and composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 15.01.2025

После доработки 14.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 15.01.2025

Revised 14.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

ТЕМА СУ У В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ХУАН ХУЭЙ

У Цзе¹

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

Аннотация. Статья посвящена вокально-симфоническому циклу «Су У пасет овец» Хуан Хуэя и тематическим связям с одноименной школьной песней Тянь Сихоу (слова Цзян Интан). Представлены факты создания CD-версии и партитуры цикла, основные художественные доминанты творческой работы композитора, проанализирована музыкальная структура частей и целого. Образ Су У уже много веков воспринимается как символ верности Императору, упорства и стойкости, потому достаточно широко представлен в китайской литературе и музыке. В своем цикле Хуан Хуэй предлагает по-иному взглянуть на фигуру Су У – с точки зрения психологии человека, прошедшего через тяжелые испытания. Исследованы способы работы композитора с инвариантом темы «Су У пасет овец». Установлено, что вариантно-вариационный принцип развития является основным, связанным с чертами эпического высказывания. Определены основные приемы работы с тематическим материалом: ритмическое увеличение, сжатие, зеркальная инверсия, ладовые модуляции, темповые обновления, переинструментовка. Выделены функции некоторых разделов частей с точки зрения их роли в драматургии цикла. Большое внимание уделено структурному компоненту частей. В статье выявлена особая роль рондальности как одного из принципов формообразования и трехчастности, приобретшей символическое значение в контексте содержания сочинения.

Ключевые слова: «Су У пасет овец», Хуан Хуэй, школьная песня, вокально-симфонический цикл

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Цзе. Тема Су У в творчестве китайского композитора Хуан Хуэй // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 126–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-126-134.

THE THEME OF SU WU IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSER HUANG HUI

Wu Jie¹

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

Abstract. The article is devoted to the vocal and symphonic cycle "Su Wu Herds Sheep" by the Chinese composer Huang Hui and the thematic connections with the school song of the same name by Tian Xihou (lyrics by Jiang Yingtang). The article presents the facts of the creation of the CD version and score of the cycle, the main artistic dominants of the composer's creative work, and analyzes the musical structure of the parts and the whole. The image of Su Wu has been perceived for many centuries as a symbol of loyalty to the Emperor, perseverance and fortitude, therefore it is widely represented in Chinese literature and music. In his cycle, Huang Hui offers a different look at the figure of Su Wu – from the point of view of the psychology of a person who has gone through difficult trials. The composer's methods of working with the invariant of the theme "Su Wu Herds Sheep" are studied.

It is established that the variant-variational principle of development is the main one, which is associated with the features of an epic statement. The main techniques of working with thematic material are defined: rhythmic increase, compression, mirror inversion, modal modulations, tempo updates, re-instrumentation. The functions of some sections of the parts are defined from the point of view of their role in the dramaturgy of the cycle. Much attention is paid to the structural component of the parts – the article reveals the special role of rondalnost as one of the principles of form-building and three-part structure, which acquired a symbolic meaning in the context of the content of the composition.

Keywords: “Su Wu Tending Sheep”, Huang Hui, School song, vocal and symphonic cycle

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

For citation: Wu Jie (2025), “The theme of Su Wu in the works of Chinese composer Huang Hui”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 126–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-126-134.

История Су У (苏武) – весьма популярная в Китае тема для творчества – берет начало во времена династии Западная Хань (206 г. до н.э. – 8 г. н.э.). Су У – реальное историческое лицо, дипломат при Императоре У-ди (156–87 гг. до н.э.), который был отправлен с миссией к хунну – кочевникам, жившим к северу от государства Хань. Во время его пребывания при дворе *шаньюя*¹ хунну в результате заговора Су У был схвачен и взят в плен. Он подвергся многочисленным пыткам, однако не отказался от Императора и роли посланника Хань. Пытки не принесли результата, поэтому *шаньюй* приказал отправить Су У в ссылку на берег пустынного Северного моря (ныне озеро Байкал), где ему было поручено пасти стада². В ссылке Су У провел девятнадцать лет, но несмотря на суровые условия жизни, он стойчески выдержал все невзгоды. В конце концов, когда между двумя народами восстановились мирные отношения, Су У был освобожден и вернулся в Империю Хань. Император Чжао-ди (94–74 гг. до н.э.) лично его встречал.

В Китае Су У стал живым символом преданности и непоколебимой верности Императору, поэтому его история неоднократно привлекала внимание композиторов страны. Хань Дунжу в статье указывает: «Согласно имеющимся данным, в традиционной китайской музыке тема “Су У пасет овец” развилась в нескольких разных направлениях: в области музыки для *гуциня*, народном песенном твор-

честве с сопровождением инструмента, в сфере жанров школьной, революционной песни и современной оркестровой музыки»³ (2009, с. 170). И далее исследователь пишет: «Выделяются два основных направления, которые заслуживают особого внимания. Первое – это комплекс сочинений, основанных на школьной песне “Су У пасет овец” Тянь Сихоу⁴, созданной в начале XX века; второе – это сочинения, основанные на пьесе для *гуциня* “Су У тоскует по Императору” Ян Луны⁵ (Хань Дунжу, 2009, с. 171). Хотя оба эти направления основываются на одной и той же истории о Су У, они заметно различаются по масштабу, мелодии, стилю и способу исполнения⁶.

В связи с этим весьма любопытным является выявление особенностей композиторской трактовки сюжета о Су У в творчестве китайских композиторов. В частности, привлекает внимание вокально-симфонический цикл современного китайского автора Хуан Хуэй «Су У пасет овец», написанный на основе одноименной школьной песни Тянь Сихоу. Именно в этом состоит цель настоящей статьи. Отмечается отсутствие достаточного числа музыковедческих исследований, посвященных композитору и его творчеству. Выявление авторского почерка Хуан Хуэй в вокально-симфоническом цикле и определение ключевых драматургических узлов расширит знания и представления о современном уровне развития китайской композиторской школы и творчестве национальных композиторов.

Хуан Хуэй (黄荟, р. 1957)⁷ – современный китайский композитор, автор довольно объемного количества сочинений. Среди его работ присутствуют жанры камерно-вокальной музыки – песни и дуэты, хоровые произведения для детей, симфонические сюиты, вокально-симфонические циклы, музыкально-драматические постановки, а также музыка для кино и др. Наиболее известные произведения – записи CD «Су У пасет овец» (苏武牧羊, 1997), «Желтая река» (中国黄河, 2023), «Монголия» (蒙古利亚, 2022), «Юньнань» (云之南, 2021), «Шелковый путь» (丝绸之路, 2020) и т.д.

«Су У пасет овец» Хуан Хуэя – одно из немногих сочинений обозначенного жанра, созданное китайским композитором и весьма популярное в Китае в настоящее время. В своем исследовании мы опирались на труды китайских музыковедов, которые рассматривали цикл Хуан Хуэя с различных историко-теоретических позиций (это работы Ли Хуэйли (2007), Тянь Цина (1998), Хань Дунжу (2009)). Важным источником информации стали комментарии самого композитора, предваряющие цикл: Хуан Хуэй весьма подробно рассматривает концепцию своего сочинения в контексте избранного сюжета, представляет аналитический разбор каждой части цикла (2022).

Несмотря на высокий художественный уровень сочинения Хуан Хуэй и большую популярность на родине, масштабность цикла и сложности исполнительского характера сочинение не отличается большим количеством постановок. При его создании композитор опирался на известную в Китае школьную песню «Су У пасет овец», написанную Тянь Сихоу в начале XX в. Следует отметить, что именно это сочинение в значительной степени способствовало поддержанию широкой известности истории о Су У на протяжении XX в. и в настоящее время. Этот музыкальный материал не только

укоренился в сознании нескольких поколений китайцев, но и послужил важным источником для создания новых произведений. Обращение композитора к теме школьной песни прочно связало цикл с национальной традицией и обеспечило популярность среди жителей Китая.

Школьная песня «Су У пасет овец» Тянь Сихоу. Жанр школьной песни возник в конце эпохи Цинь⁸ (1644–1912) и развивался в рамках «Движения за новую культуру» (新文化运动)⁹. Эта форма вокальной музыки, нацеленная на воспитание подрастающего поколения, распространение патриотических идей и современных образовательных концепций, до сих пор широко востребована. Школьная песня «Су У пасет овец» (пример) появилась в начале периода образования Китайской Республики (1912–1949)¹⁰ и стала популярна в 1920–1930-е гг. В основу песни была положена одноименная мелодия из ляонинского города Гайчжоу, принадлежавшая жанру «Дабэйтяо» (大悲调)¹¹ и бытовавшая в постановках театра теней.

Школьная песня «Су У пасет овец»

Тянь Сихоу – Цзянь Интана



苏 武 留胡节 不 辱。 雪地又冰 天， 苦忍十九 年。 渴饮雪，
转眼北风 吹， 雁群汉关 飞。 白发娘，
饥吞毡， 牧羊北海 边。 心存汉社 稷， 坚贞犹未 还。 历尽难中
银儿归， 红妆守空 闺。 三更 回入 梦， 两地 谁梦 谁？ 任海枯石
难， 心如铁 石 坚。 夜半塞上 时听胡 声，入耳 伤心 酸。
烂， 大节不 稍 亏。 终教匈奴 惊心丧胆，共 服汉 德 威。

Перевод текста песни:

1. Су У в плену у хунну честь не уронил,
Снег, да лед на полях,
Девятнадцать лет в страданиях,
Жажду утолял снегом,
Голод – кусками войлока,
Пас овец у Северного моря.
Думал о родине, о династии Хань,
Даже упавшее древко не вернулось домой.
Прошел сквозь невзгоды,

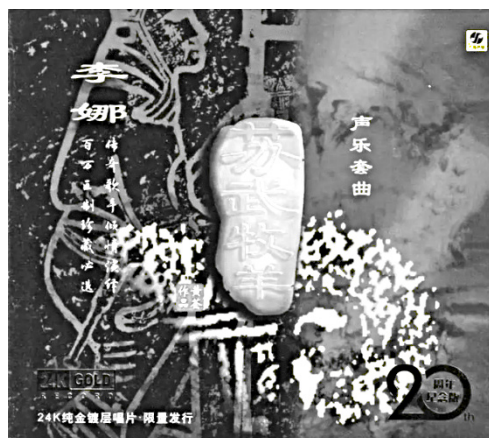
Сердце тверже камня и железа.
 В ночи на границе звучат рога,
 Уши режут боль и печаль.
 2. Вдруг северный ветер подул,
 Стая гусей к границе Хань летит.
 Старая мать, сын твой не вернулся,
 Девушка в красных нарядах ждет в пустоте,
 Во сне встречаются в третьей страже¹²,
 Кто кому снится в разных землях?
 Пусть море высохнет, пусть камни распадутся,
 Но верность его не поколеблется.
 В конце концов хунну в страхе и ужасе,
 Склоняются перед доблестью и величием Хань¹³.

Тянь Сихоу – учитель музыки – сделал переложение этой мелодии для детского исполнения. Текст был написан Цзян Интаном (蒋荫棠)¹⁴, адаптировавшим историю Су У для детей. Их целью было создание песни, обладающей дидактической ценностью и художественной привлекательностью. Песня Тянь Сихоу – Цзян Интана быстро распространилась благодаря простоте и искренности мелодии и текста – качествам, отвечающим идейным установкам нового времени.

В вокально-симфоническом цикле «Су У пасет овец», созданном более чем через полвека после школьной песни, закономерно, отмечается переосмысление образа главного героя с точки зрения психологии современного человека. Хуан Хуэй по-новому взглянул на историческую фигуру Су У, на его переживания и личностные качества. Изначальный замысел сочинения пролегал в области рассуждений о судьбе главного героя. Для сюжета были избраны лишь некоторые моменты из биографии Су У. Основное внимание уделяется эмоциональной сфере, смыслу поступков персонажа и сценической ситуации; главный интерес композитора – раскрытие психологических сторон, индивидуального образа личности.

В 1997 г. композитор выпустил CD-запись вокально-инструментального цикла «Су У пасет овец», мгновенно ставший сенсацией (рисунок). Сольную партию

в этом сочинении исполнила известная эстрадная певица Ли На (李娜)¹⁵. Известно, что цикл был «сшит на заказ» композитором специально для нее, однако, сочинение стало настолько популярным в Китае, что данное посвящение постепенно забылось.



«Су У пасет овец» обложка CD-записи

На ранних этапах работы над произведением Хуан Хуэй, Лю Вэйжэнь (刘伟仁, 1963–2011) – один из продюсеров записи, и Ли На пришли к идее создать вокально-симфонический цикл, похожий на ораторию, который бы состоял из нескольких связанных между собой, но в то же время самостоятельных произведений. В 1996 г. Хуан Хуэй и его друг Тянь Цин (田青, 1948, исследователь буддийской музыки, музыкальный теоретик) договорились о создании цикла по мотивам истории о Су У. Работа началась 1 сентября 1996 г., а 27 ноября закончена запись всех частей. В 1997 г. вокально-симфонический цикл «Су У пасет овец» был выпущен в формате CD, в 1998 г. стал первым в «Премии за выдающиеся аудиовизуальные произведения Китая» (中国首届优秀文艺音像制品奖)¹⁶.

Необходимо отметить, что аудиозапись цикла предшествовала публикации партитуры. При создании CD-записи композитор обратился к народным китайским инструментам. Его целью были,

с одной стороны, симфонизация народного оркестра, с другой – нахождение адекватного способа акустического воплощения звучания древней музыки Хань¹⁷. В цикле семь частей (в варианте CD): 1. «Пролог – древняя история» (序歌—一个古老的故事); 2. «Песня доблести – выезд за границу» (骁歌—出塞); 3. «Пастушья песня – зима на Байкале» (牧歌—贝加尔湖的冬天); 4. «Песня под гуцинь – любованье луной и цветами» (琴歌—望月观花); 5. «Весенняя песня – пастушка» (春歌—牧羊姑娘); 6. «Песня под вино – возвращение» (酒歌—归来); 7. «Финальная песня – степь во сне» (尾歌—梦里草原).

Одним из наиболее любопытных аспектов цикла «Су У пасет овец» является «инструментализация голоса»¹⁸, которая выражается посредством высокой tessitura исполнения, большого количества технических сложностей и сольмизации. Через пение без слов маркируются кульминационные зоны номеров цикла. Это смелая попытка композитора исследовать возможности человеческого тембра в контексте драматургии и содержания. В CD-версии обнаруживается несколько вокальных народных стилей исполнения, характерных как для фольклорной традиции, так и для национального китайского театра. Это *гаоцян* (高腔)¹⁹, *цайцян* (彩腔)²⁰, *цзяобань* (叫板)²¹, *синьтянью* (信天游)²², монгольская песенная традиция *уртын-дуу* и др. Все это придает номерам цикла яркий национальный колорит.

Спустя 25 лет после выпуска CD-записи Хуан Хуэй в течение года переработал оригинальный музыкальный материал, адаптировав его для исполнения в формате симфонического концерта. В новой версии – партитуре – была добавлена еще одна композиция «Песня под гуцинь – песня о желтом лебеде» («琴歌—黄鹄歌»), которая поместилась между пятым и шестым номерами²³. В ноябре 2022 г. Хуан Хуэй, совместно с известной китайской

певицей Гун Линьна (龚琳娜, 1975)²⁴, впервые представил переработанный вокально-симфонический цикл «Су У пасет овец» на 28-м Международном музыкальном фестивале в Чэнду («Осень в Жунчэне»), выступив вместе с Чэндуйским симфоническим оркестром и хором Сычуаньской консерватории.

Помимо добавления новой композитор также изменил название четвертой части. Она стала называться «Ночная песня – любованье луной и цветами» («夜歌—望月观花»). Материал представленной ниже таблицы основан на комментариях Хуан Хуэя, изложенных в предисловии к партитуре цикла (2022) и собственных аналитических исследованиях материала сочинения.

Общая структура цикла «Су У пасет овец»

Часть	Структура частей	Макро-форма	Тема
I	Трехчастная с чертами рондальности	Вступление	«Су У»
II	Трехчастная форма с чертами рондальности	A	«Су У»
III	Сложная трехчастная с чертами рондальности	B	Мотив рога
IV	Сложная трехчастная с чертами рондальности	A1	«Су У»
V	Трехпятичастная форма с чертами рондальности	C	Мотив степи
VI	Простая двухчастная	Связка	«Су У»
VII	Сложная двухчастная форма / бар-форма	A2	«Су У»
VIII	Куплетная форма	Кода	Мотив степи

Выделим основные моменты:

1. Тематическим ядром цикла является мелодия школьной песни «Су У пасет овец» – в пяти частях из восьми. В остальных трех композитор использует варианты этой темы в сочетании с материалом мотива степи и рога. В результате образуется единое тематическое поле, в котором все время слышны интонации и ритмы инварианта – школьной песни. Таким образом композитор подчеркнул центральное место героя в этой истории и нацелил внимание слушателей на личность Су У.

2. Мотивы рога и степи выполняют важную драматургическую функцию и осмысливаются композитором как звукообразы: мотив рога – образ бескрайнего холодного края, где герой пребывает в ссылке, мотив степи – образ девушки-пастушки хунну, ставшей впоследствии женой Су У в изгнании. Появление темы степи в заключительной части символизирует тоску героя по оставленной супруге. Мотив рога маркирует начало тяжелых испытаний Су У.

3. Композитор отдает предпочтение трехчастным структурам, что согласуется с общей сюжетной канвой, отражающей «трехчастность» жизни героя цикла. Черты рондальности обусловлены соединением в музыкальном материале сочинения принципов вокальных и инструментальных форм. Повторяющийся тематический материал почти всегда выполняет функцию рефрена или припева. Форма второго плана (макроформа) также описывает общие принципы рондальной структуры.

4. Основным способом развития материала является вариантно-вариационные изменения. Представляется, что это связано с проявлением черт эпического симфонизма, отражающихся также через отдаленность событий и линейность в их изложении, картинность в представлении материала, повествовательный тон высказывания. Композитор обращается

также к таким приемам, как ритмическое увеличение темы, ее сжатие, зеркальная инверсия, ладовые и модуляционные изменения, темповые обновления и переинструментовка, что придает разнообразие эмоциональным оттенкам звучания тем. Все это позволило раскрыть выразительные возможности темы школьной песни.

5. В цикле Хуан Хуэй большую роль играют вступления и коды. Во вступлении, как правило, проводится основная тема, которая впоследствии составит основу тематического материала части. Коды представляют собой резюме всего предыдущего развития, именно здесь помещаются кульминации частей. Композитор часто использует вокализацию, которая становится средством кульминации и своеобразного «торможения» развития.

Вокальный цикл «Су У пасет овец», принадлежащий Хуан Хуэю, раскрывает историю сложной и насыщенной страданиями жизни дипломата Империи Хань Су У. Центральная тема произведения – это преданность героя родине и его стойкость перед лицом невзгод. Каждая часть цикла показывает разные аспекты жизни Су У, с помощью богатой музыкальной палитры передавая его внутренний мир: от решимости Су У отправиться в дипломатическую миссию в «Песне доблести» до одиночества и страданий в изгнании в «Пастушьей песне» и «Ночной песне», знакомства и любви с пастушкой в «Весенней песне», и, наконец, к его возвращению на родину в «Песне под вино» и «Финальной песне», где радость смешивается с внутренним одиночеством, показывая сложные эмоции и раздумья Су У.

Поистине симфонический размах идеи и содержания данного цикла при всей тембральной специфичности звучания, порожденной сочетанием западноевропейских и китайских инструментов, ставит «Су У пасет овец» Хуан Хуэя в один ряд с такими сочинениями, как концерт для скрипки «Влюбленные бабочки»

Чэн Гана, Хэ Чжаньхао и фортепианный концерт «Желтая река» Сянь Синхая – произведениями, изменившими и опре-

делившими развитие китайской композиторской музыки в данных жанрах на последующие десятилетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Шаньюй* – титул главы хунну.

² При этом важным условием освобождения было рождение баранами потомства.

³ «С 1978 г. с появлением相关资料来看, 中国传统的古琴音乐、民歌、民间器乐以及学堂乐歌、革命歌曲、现代管弦乐中都有曲调相同名称不同、或曲名相同而曲调各异的作品». Все переводы с китайского на русский язык выполнены автором статьи.

⁴ Тянь Сихоу (田锡侯, ?-?) – музыкальный педагог.

⁵ *其一是以上世纪初学堂乐歌《苏武牧羊》为代表的流传体系；其二是传统古琴琴歌《苏武思君》。二者虽取材一致，但曲调、乐曲规模却相差甚远。*

⁶ Пьеса для *гуциня* «Су У тоскует по Императору» Ян Луя (1609) также подразумевает наличие словесного текста. Его автором выступил сам композитор, предполагая, что сочинение будет исполняться в виде вокальной композиции с сопровождением *гуциня*.

⁷ Хуан Хуэй с 1982 по 1987 гг. учился на музыкальном факультете Шанхайской консерватории, где его наставником был профессор Цянь Жэнькан (钱仁康). После окончания обучения был зачислен в магистратуру по направлениям «Композиция» и «Дирижирование» в класс профессора Чэнь Минчжи (陈铭志). С 1990 г. живет и работает в Пекине. Некоторое время преподавал в Нанкинском институте искусств.

⁸ К жанру школьной песни обращались многие китайские исследователи как в Китае, так и России. Среди работ назовем труды Сюй Шэна «Влияние школьных песен на современную китайскую музыку», Чжун Имэна «Классификация и исследование мелодий школьных песен конца династии Цин и начала Китайской Республики», Чжан Синь «Языковые особенности школьных песен конца династии Цин и начала Китайской Республики» и др.

⁹ «Движение за новую культуру» – идейно-освободительное движение, инициированное некоторыми передовыми интеллектуалами Китая в начале XX в. с целью противостояния феодализму и пропаганды демократии и науки. Сторонники «Движения за новую культуру», используя в качестве главного оружия эволюционную точку зрения и идею освобождения личности, решительно нападали на «мудрецов прошлого» в лице Конфуция, энергично выступали за новую мораль и новую литературу.

¹⁰ В научных китайских источниках нет точного указания на год создания данной школьной песни.

¹¹ *Дабэйтяо* – это вокальный стиль, характеризующийся особым печальным и глубоким тоном исполнения, который широко использовался в пиньинском театре на территории Хэшаня, пров. Ляонин.

¹² В древнем Китае ночь делилась на «пять страж» (五更), для обозначения различных временных промежутков. Третья стража (23:00 – 01:00) – это самое глубокое время ночи, которое считается самым тихим и темным. Ли Бо в своем стихотворении «Ночная стоянка у Бычьего мыса» (夜泊牛渚怀古) с помощью фразы «просыпаюсь в третью стражу» (梦中三更起) передает свою глубокую тоску по другу. В юаньской драме «Обиды Доу Э» (窦娥冤) фраза «В третью стражу во сне внезапно слышатся голоса духов» (三更梦中·忽闻鬼语) отражает сцену, в которой герой видит во сне свою умершую мать, и они обнимаются, рассказывая друг другу о своих горестях и тоске. Третья стража часто использовалась для описания встречи во сне. Люди прошлого придавали этому времени поэтический образ.

¹³ См. текстологический анализ стихотворения в труде Жэнь Вэйсинь (2011). Перевод текста на русский выполнен автором.

¹⁴ Цзян Интан (1846–1923) – известный в Китае педагог и каллиграф.

¹⁵ Ли На (р. 1963) – китайская певица с самобытным стилем исполнения. В начале 1990-х гг. она впервые попробовала сочетать эстрадную манеру пения со звучанием классического симфонического оркестра, проводя свои концерты в академических музыкальных залах. В то время в Китае никто не совершал подобных экспериментов, что вызвало немалые трудности и сопротивление со стороны музыкального сообщества. Однако в 1993 г. ей удалось провести два успешных концерта в пекинском театре Хайдянь с участием Центрального оркестра, что открыло исполнительнице путь к классическому вокальному жанру.

¹⁶ «Премия за выдающиеся аудиовизуальные произведения Китая» была учреждена в 1998 г. и является подкатегорией Национальной премии, утвержденной Министерством пропаганды КНР после реформы национальной системы награждений. Премия вручается раз в два года. Организато-

рами отбора выступают Главное управление по делам прессы и издательств и Китайская ассоциация аудиовизуальной продукции, последняя осуществляет проведение церемонии.

¹⁷ Все инструменты, участвующие в записи, были изготовлены вручную. Запись цикла потребовала огромных финансовых вложений, что сделало его на тот момент одним из самых дорогостоящих и амбициозных музыкальных проектов в китайском музыкальном искусстве.

¹⁸ В данном случае мы ссылаемся на авторские ремарки, которые приведены в предисловии к партитуре.

¹⁹ Гаоцян – один из основных вокальных стилей традиционного китайского музыкально-драматического искусства, возникших в период правления династии Мин. Его отличительной чертой является преобладание мелодий пафосно-патетического характера, обычно под сопровождение струнных смычковых инструментов (в зависимости от ме-

ста исполнения инструментарий может варьироваться).

²⁰ Цайцян представляет собой вокальный стиль традиционного китайского музыкально-драматического искусства, характерная особенность которого – обращение к различным местным песенным традициям.

²¹ В китайской музыкальной драме *цзяобань* означает ритмизацию последней фразы речитатива актера для введения в последующий сольный вокальный номер. Этот прием обеспечивает более естественный и плавный переход от диалога к пению.

²² Синьтянью – форма народного пения, распространенная на Лессовом плато северо-западного Китая, особенно в провинции Шэньси. Характеризуется свободой и раскованностью исполнения.

²³ Партитура была опубликована Шанхайским музыкальным издательством.

²⁴ Гун Линьна известна своим традиционным исполнением.

ЛИТЕРАТУРА

任卫新. 词海钩沉 (三十六) 走笔《苏武牧羊》. 词刊, 2011, № 12. 46-50 (Жэнь Вэйсинь. Исследование стихов (тридцать шесть): Заметки о «Су У пасет овец» // Журнал стихов, 2011, № 12. С. 46-50).

李惠莉. 论声乐套曲《苏武牧羊》的艺术特色. 安阳师范学院学报, 2007, № 6. (Ли Хуэйли. Об особенностях вокального цикла «Су У пасет овец» // Журнал Аньянского педагогического института. 2007. № 6. С. 136-138).

田青. 我与佛教音乐及《苏武牧羊》. 音乐爱好者, 1998, № 2. (Тянь Цин. Я и буддийская музыка, а также «Су У пасет овец» // Музыкальный энтузиаст. 1998. № 2. С. 22-23).

韩东茹. 传统的继承与演绎—四部混声合唱《苏武》研究. 中国音乐, 2009. № 1. 170-173 (Хань Дунжу. Наследие и интерпретация традиций – исследование четырехголосного смешанного хора «Су У» // Музыка Китая. 2009. № 1. 170-173).

黄荟. 声乐套曲《苏武牧羊》. 上海音乐出版社, 2022. 1-10 (Хуан Хуэй. Вокальный цикл «Су У пасет овец». Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2022. С. 1-10).

REFERENCES

Han Dongzhu (2009), *chuán tǒng de jì chéng yǔ yǎn yì – sì bù hùn shēng hé chàng «sū wǔ» yán jiū* [Heritage and interpretation of traditions – a study of the four-voice mixed choir "Su U"], *zhōng guó yīn lè* [Music of China], no. 1, pp. 170-173. (in Chin.)

Huang Hui (2022), *shēng lè tài qū «sū wǔ mù yang»* [Vocal cycle "Su Wu grazes sheep"], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, pp. 1-10. (in Chin.)

Li Huili (2007), *lùn shēng lè tài qū «sū wǔ mù yang» de yì shù tè sè* [About the peculiarities of the vocal cycle "Su Wu grazes sheep"], *ān yáng shī fàn xué yuàn xué bào* [Journal of the Shenyang Pedagogical Institute], no. 6, pp. 136-138. (in Chin.)

Ren Weixin (2011), *cí hǎi gōu chén (sān shí liù) zǒu bǐ «sū wǔ mù yang»* [A study of poetry (thirty-six): Notes on "Su Wu grazes sheep"], *cí kān* [Poetry Magazine], no. 12, pp. 46-50. (in Chin.)

Tian Qing (1998), *wǒ yǔ fó jiào yīn lè jí «sū wǔ mù yang»* [Me and Buddhist music, as well as "Su Wu shepherds the sheep"], *yīn lè ài hào zhě* [Music enthusiast], no. 2, pp. 22-23. (in Chin.)

Сведения об авторе

У Цзе, аспирант I курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)

E-mail: a495232168@gmail.com

Author Information

Wu Jie, first-year postgraduate of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: a495232168@gmail.com

Поступила в редакцию 01.11.2024

После доработки 19.02.2025

Принята к публикации 23.02.2025

Received 01.11.2024

Revised 19.02.2025

Accepted for publication 23.02.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 135–144
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 135–144
 ISSN 2308-1031

© Чжан Чэн, 2025

УДК 7.78.785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-135-144

КОНЦЕРТ ДЛЯ ПИПЫ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА «СТЕПНЫЕ СЕСТРЫ» У ЦЗУЦЯНА, ВАН ЯНЬЦЯО И ЛЮ ДЭХАЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО

Чжан Чэн¹

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

Аннотация. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзюцзяна, Ван Яньцяо, Лю Дэхая, написанный в 1973 г., является ярким примером жанра «народного концерта», возникшего в Китае в XX в. Сочинение демонстрирует качества, характерные для всех произведений периода Культурной революции. В основу положена история двух девочек, которые, рискуя жизнью, защитили отару овец в разгар снежной бури. В концерте используются темы известных песен: из одноименного мультфильма и авторской песни «Желаем Председателю Мао долгих лет жизни». В статье подробно рассматриваются способы композиторской работы на пути отражения элементов монгольской музыкальной культуры. Выявляются синтез песенно-танцевальных и эпических музыкальных традиций, методы работы с цитатным материалом, пути воплощения стилистики песенного фольклора монголов и тембральности народных инструментов, особенности передачи колорита, эстетики и аксиологических компонентов культуры. В первой части концерта определены черты двух ведущих песенных традиций монголов – *уртын дуу* и *богино дуу*, а также их проекция на музыкальную ткань концерта посредством воплощения образа широкой степи и бега лошади. В третьей части выявляются черты монгольских хвалебных песен и эпических сказов, что непосредственно отразилось на характере мелодического развития. Таким образом, концерт представляет собой яркий пример гармоничного соединения традиционных элементов монгольской музыкальной культуры и западноевропейской логики развития. Отход авторов сочинения от этнографизма обеспечил «Степным сестрам» успех у слушателей.

Ключевые слова: концерт для пипы и симфонического оркестра, «Степные сестры», монгольская песенная традиция, У Цзюцзян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай, *уртын дуу*, *богино дуу*, музыка композиторов Китая

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Чэн. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзюцзяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая: к проблеме отражения национального // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 135–144. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-135-144.

CONCERT FOR PIPA AND SYMPHONY ORCHESTRA “STEPPE SISTERS” BY WU ZUQIANG, WANG YANQIAO AND LIU DEHAI: TOWARDS THE PROBLEM OF REFLECTING NATIONAL

Zhang Cheng¹

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

Abstract. The concerto for pipa and symphony orchestra “Steppe Sisters” by Wu Zuqiang, Wang Yanqiao, Liu Dehai, written in 1973, is a bright representative of the genre of “folk concert” that emerged in China in the 20th century. The composition demonstrates the qualities characteristic of all works of the Cultural Revolution period.

It is based on the story of two girls who, risking their lives, protected a flock of sheep in the midst of a snowstorm. The concert uses themes of famous songs: from the cartoon of the same name and from the author's song "We wish Chairman Mao a long life". The article examines in detail the methods of composer's work on the way to reflecting elements of Mongolian musical culture. The synthesis of song and dance and epic musical traditions, methods of working with quotation material, ways of embodying the stylistics of Mongolian song folklore and the timbre of folk instruments, features of conveying color, aesthetics and axiological components of culture are revealed. The first part of the concert reveals the features of two leading song traditions of the Mongols – urtyн-duu and bogino-duu, as well as their projection onto the musical fabric of the concert through the embodiment of the image of the wide steppe and the running of a horse. The third part of the concert reveals the features of Mongolian laudatory songs and epic tales, which directly affected the character of the melodic development. The conclusion states that the concert is a striking example of the harmonious combination of traditional elements of Mongolian musical culture and Western European logic of development. The authors' departure from ethnographism ensured the success of "Steppe Sisters" with listeners.

Keywords: Concerto for pipa and symphony orchestra, "Steppe Sisters", Mongolian song tradition, Wu Zuqiang, Wang Yanqiao, Liu Dehai, urtyн-duu, boguino-duu, music by chinese composers

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

For citation: Zhang Cheng (2025), "Concerto for pipa and symphony orchestra «Steppe Sisters» by Wu Zuqiang, Wang Yanqiao and Liu Dehai: towards the problem of reflecting national", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 135–144. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-135-144.

Концерт для *пипы* с симфоническим оркестром «Степные сестры» (草原小姐妹)¹, созданный коллективом композиторов У Цзунцяном², Ван Яньцяо³ и Лю Дэхаем, является показательным для своего времени. Сочинение было закончено в 1973 г., в последний период Культурной революции (1966–1976), когда тематика и содержание искусства все еще контролировались цензурой. В этом отношении концерт «Степные сестры» демонстрирует все те качества нового искусства, которые стали «образцовыми» для времени создания сочинения. Здесь есть и народный героико-патриотический сюжет, и звучание национального инструмента – *пипы*, сам концерт является продуктом коллективного творчества, что поощрялось идеологами Культурной революции.

Использование национального китайского инструмента в сочетании с тембрами инструментов западноевропейского симфонического оркестра представлялось для своего времени инновационным и перспективным, что тут же было отмечено китайскими музыковедами, а сочинение характеризовалось не иначе, как знаковое в истории развития национального музыкального искусства. «Мы

успешно исследовали новшества в исполнении *пипы*, а также нашли общий баланс между оркестром и тембром конкретного этнического инструмента»⁴ (Ху Цзинбо, 2002, с. 9).

«Степные сестры» – это первое крупное сочинение в Китае, в котором национальный инструмент выступает в качестве солиста. Впоследствии музыковеды Китая нашли подходящий для подобных сочинений термин – «народный концерт» – жанр, где соединяется тембральность традиционного китайского инструментария (солист) и симфонического оркестра. После «Степных сестер» появился целый ряд подобных произведений.

Даже после завершения Культурной революции концерт «Степные сестры» не потерял своей актуальности и продолжает звучать в Китае и за его пределами. Бостонский симфонический оркестр исполнил это произведение, сделал звукозапись, представив его западноевропейской аудитории. В качестве солиста выступил знаменитый исполнитель на *пипа* Лю Дэхай (刘德海)⁵, дирижер – Сейджи Озава (小澤征爾, Seiji Ozawa, 1935–2024). По сей день это одно из самых часто исполняемых произведений для *пипы*.

Концерт для *пинь* и симфонического оркестра «Степные сестры» является яркой попыткой китайских композиторов объединить элементы национальной традиции и западноевропейской системы на разных уровнях музыкального языка. В данном случае речь идет о музыкальной традиции жителей автономного района Китая Внутренняя Монголия, где насчитывается несколько монгольских племен, в том числе монголы, хань, дауры, буряты, маньчжуры и др.

Идея концерта была заимствована авторами из трогательной истории девочек Южун и Лунмэй (Yurong 玉荣, Longmei 龙梅), которые, рискуя жизнью, защищали отару овец в разгар снежной бури. В качестве тематической основы для сочинения были выбраны известные в Китае песни из одноименного мультфильма и песни «Желаем Председателю Мао долгих лет жизни» («敬祝毛主席万寿无疆»), написанная композитором Алатэном Аоле (阿拉腾奥勒)⁶ в опоре на монгольскую традиционную песенность.

Следует заметить, что музыкальные традиции монгольского этноса неоднократно привлекали внимание китайских композиторов, вплоть до последних лет. Одним из ярких примеров относительно недавнего обращения является струнный квартет «Gobi Gloria» Лян Лэя (2006). Поэтому остановимся (в первоначальном приближении) на особенностях традиционной песенной культуры монгольских племен автономного округа Внутренняя Монголия (КНР), где по сюжету и происходили события, положенные в основу концерта «Степные сестры».

Следует уточнить, что данный регион представляет собой обширную территорию, на которой приживает большое число разнообразных народов и племен. Исследования литературы, посвященной концерту «Степные сестры», выявили общность мнения в определении национальной принадлежности, избранной

композиторами традиции – это монгольская музыкальная культура (Труды Ху Цзинбо (2002), Чжан Цяохун (2012), Ван Яньян (2010) и др.). В данном случае авторы подразумевают обобщенный ее тип, разделения на этнические группы здесь не обнаруживается. Это связано с тем, что композиторы именно так – в обобщенном виде – воспринимали культуру региона Внутренняя Монголия. Для них сама история героических сестер была важнее их национальной принадлежности. Для многих китайских исследователей культура монголов представляется в целостности с другими народами региона. На страницах китайских исследовательских трудов монгольские музыкальные традиции представляют собой весьма широкое явление, включающее множество разнообразных типов и видов фольклорных музыкальных практик, порой не относящихся к этническим монголам.

Люй Хунцзюй отмечает, что различные формы песенного фольклора стали активно развиваться с тех пор, как предки монголов переселились из прибрежной зоны реки Аргунь (额尔古纳) в высокогорье, а также перешли от охоты к животноводству (1981, с. 66)⁷. В современной российской и китайской музыкальной науке в области, изучающей фольклор жителей современной Монголии и автономного района Внутренняя Монголия, сложились разные представления о способах классификации монгольских народных песен и напевов. Еще в 1970-х гг. Б. Смирнов ранжировал монгольский песенный фольклор на песни протяжные ((«урт ду») *уртын дуу*) и короткие ((«богино ду») *богино дуу*). В российской филологии имеет место классификация по тематике: на пастушеские песни, гимны, детские, застольные песни и др. (И.В. Кульганек).

Синтетический взгляд на проблему классификации предложил китайский музыковед Чжан Цяохун, который выделяет длинные и короткие песни (трактуя их

как жанры), а также повествовательные и религиозные песни (2012). Примечательно, что китайские музыковеды в целом придерживаются сложившегося в советской музыкальной науке типа ранжирования монгольских напевов, подразделяя их на «долгие» и «короткие», как в статье «Обзор народной музыки различных этнических меньшинств в Китае» это делает Ду Ясюн (1993). Однако в исследованиях китайских музыковедов данные типы песен именуются жанрами, что значительно затрудняет процесс согласования научных подходов двух стран.

Некоторые китайские ученые подразделяют монгольские песни по содержанию. В книге «История музыки китайских меньшинств» под редакцией Фэн Гуаньюй и Юань Бинчан рассматривается большой пласт исторического развития монгольской музыкальной культуры (начиная с 840 по 1990 гг.), подробно описываются жанровые особенности народных песен, танцев и инструментальной музыки⁸. Народные песни в понимании авторов делятся на гимны, застольные, длинные пастушеские песни (по классификации Лю Илуня – *буколики* древних северных кочевников), повествовательные песни, песни о тоске по дому и т.д.⁹

Очевидно, что каждый автор, обращающийся к проблемам песенных традиций монгольского этноса, предлагал свой способ классификации напевов. Обобщающий взгляд на историю изучения монгольской песенной традиции предложил Лю Илунь в диссертационном исследовании «Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты» (2024). Он резюмировал различные исследовательские точки зрения, обобщил выводы, выявив особенности российской (советской) и китайской концепции изучения монгольской народной песенности. При этом в поле зрения Лю Илуня находится лишь одна жанровая разновидность – протяжные монгольские песни.

В переводе с монгольского языка *уртын дуу* (乌日汀哆) означает «долгая песня». Мелодия имеет широкий диапазон звучания (до трех октав), отличается свободным ритмом и богатой орнаментикой. Ласулонг¹⁰ пишет следующее: «Монгольская длинная пасторальная песня “уртын дуу” в основном содержит два значения: помимо наличия длинной мелодии, также имеет значение долгое время и исторические события» (1993, с. 28)¹¹. То есть автор подчеркивает особое значение содержания этих песен, нацеленных на выражение восхищения славной историей монгольского народа. Здесь следует уточнить, что содержание долгих песен не сводится лишь к исторической тематике, а охватывает весьма внушительный круг содержания.

Устная передача является основным средством распространения *уртын дуу*. Свободный и прихотливый ритм определяет соотношение между сильной и слабой долями, которое служит ориентиром для раздельного дыхания исполнителей. Мелодия *уртын дуу* создает ощущение широты и дали, обусловленное метроритмическим разнообразием.

Согласно исследованиям китайских музыковедов (Ласулонг (1993), Люй Хунцзюй (1981), Чао Лу (2003), Ли Шисян (2010)), особенностью ладовых структур монгольских песен является одновременное функционирование в рамках одного жанра различных ладовых вариантов – пентатоники, гексатоники и других его видов. Образуются они посредством добавления к основной пентатонической шкале (структура *гун*) дополнительных тонов. Эти тоны носят названия: *Цин Цзяо*, *Бянь Чжэн*, *Бянь Гун*, *Жунь* (清角, 变徵, 变宫, 闰). В результате образуется шести-, семи- и даже девятитоновые ладовые структуры (рис. 1).

Изучение научной литературы, посвященной монгольской песенной традиции, привело нас к исследованию китайского музыковеда Чао Лу (潮鲁)¹² где подробно



Рис. 1. Китайская пентатоника (структура гун) с дополнительными тонами (подчеркнуты)

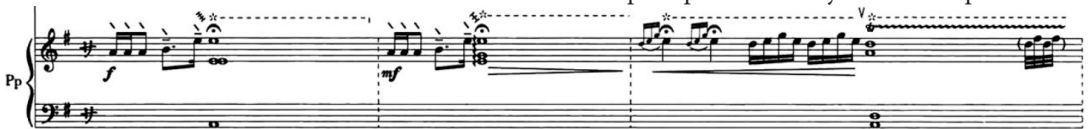
рассматриваются особенности традиционных монгольских песен¹³. Автор утверждает, что *уртын дуу* основаны на пентатонике с частым использованием дополнительных тонов. Однако замечает, что тон *цзюе* (角调式) встречается гораздо реже остальных. Сочетание подвижности и статики в развитии мелодии – это характерная черта *уртын дуу*.

Чао Лу отмечал, что «длинная классическая мелодия <имеется в виду *уртын дуу*> состоит из трех частей. Первая – декламационная мелодия в начале, в середине – колеблется, развивается орнаментика и идет подготовка к кульминации, и, наконец, переходит в устойчивое длинное пение. Таким образом, мелодия *уртын дуу* – это сочетание движения и неподвижности, изменения и постоянства»¹⁴

(Чао Лу, 2003, с. 67). Песни *уртын дуу*, как правило, небольшие по объему, но содержат множество смыслов и метафор. Мелодический материал таких песенных композиций развивается в пределах трех этапов (о чем было сказано выше), а вербальный текст отличается цельностью.

Возвращаясь к концерту «Степные сестры», напомним, что перечисленные признаки *уртын дуу* использовались композиторами для создания темы вступления к сочинению. Широкая и протяжная мелодия *пипы* изображает бескрайнюю степь, необозримый простор, развиваясь так же, как и традиционный инвариант, в рамках трех этапов – своеобразный декламационный зачин, развитие в середине и успокоение – в конце (пример 1).

Пример 1. Тема вступления. Партия *пипы*



Тема главной партии первой части концерта, составляющая контраст к теме вступления, является художественным переосмыслением еще одного стиля монгольской песенной традиции – *богино дуу* («короткие песни»). Ли Шисян¹⁵, изучая ритмическую сторону монгольских «коротких песен», обозначает *богино дуу* в качестве «особой формы пения» (2010, с. 83). Согласно Ли Шисян: «Монгольские народные песни на короткие напевы <*богино дуу*> отличаются от народных песен на длинные

напевы <*уртын дуу*> характерным ритмом, четкими и легкими для исполнения мелодиями. Поэтому считается, что короткие народные песни имеют общие черты с народными песнями других этнических групп, что, несомненно, верно с точки зрения общего представления о мелодической форме коротких народных песен» (2010, с. 83)¹⁶.

Для *богино дуу*, по Ли Шисян, характерны подвижный темп, легкость исполнения, множество скачков, четкость акцентуации и, в то же время, ритмическая

прихотливость. *Богино дуу* также развиваются в традиционных ладовых пентатонических системах, однако, чаще, чем в *уртын дуу*, здесь можно встретить ше-

сти-, семи- или девятитоновые ладовые структуры. Наиболее часто употребимые ладовые структуры *богино дуу*: *С гун*, *Г чжэн* и *А юй* (рис. 2).



Рис. 2. Ладовые структуры *гун*, *чжэн* и *юй*

Самое главное отличие от *уртын дуу* – это «скачущий» ритм, который звучит в быстром темпе и напоминает звук бега лошади. Ли Шисян весьма ярко и емко обобщил ритмические особенности коротких песен в статье «Ритм конного шага» в мелодике монгольских коротких народных песен¹⁷. Приведем несколько выдержек (Ли Шисян, 2010, с. 76–79):

1. «Ритм скачущей лошади» – это ритмическая фигура, которая начинается с двух восьмых или шестнадцатых в сочетании с четвертью или восьмой, или наоборот. Он воспроизводит плавный бег лошади, является основной ритмической формой монгольской музыки» (♩♩♩♩ и ♩♩♩♩);

2. «Ритм прыгающей лошади» – это ритмический рисунок малой или большой синкопии <...> который ярко демонстрирует сцену прыжка коня, что увеличивает продолжительность мелодической линии» (♩ ♩ и ♩ ♩);

3. «Ритм шагающей лошади» – это триольный ритмический рисунок. В отличие

от сильного-слабого-слабого удара в западной музыке, здесь слабое-сильное-слабое обращение, призванное отразить картину идущей лошади¹⁸ (♩♩♩♩);

4. «Ритм обратного шага» – это ритмический рисунок, состоящий из шестнадцатых в сочетании с восьмой; это вариант «скачущей лошади» (♩♩♩♩). Реализуется в трехдольном метре.

Главная партия первой части концерта воплощает важные качества представленного выше монгольского песенного стиля *богино дуу*: мелодия темы состоит из коротких и прыгучих мотивов, звучит в быстром темпе ярко показывает образ «скачущей лошади». Также в мелодии много больших интервалов, что имитирует широкий шаг лошади. В образном плане данная тема изображает маленьких сестер, которые идут на пастбище пасти животных. Как упоминалось ранее, материалом для этой темы служит мелодия одноименного мультфильма, написанная У Инчжу (пример 2).

Пример 2. Тема главной партии первой части



Побочная партия первой части составляет дополняющий контраст к главной партии. Ее тематизм также воплощает принципы *богино дуу*, но в несколько ином и более спокойном

качестве. По классификации Ли Шисян, тема побочной партии – образ «шагающей лошади», о чем говорит триольный ритмический рисунок мелодии в партии *пипы*¹⁹.

В последующих частях концерта черты монгольской музыкальной культуры также обнаруживаются, в первую очередь, на уровне тематизма. В монгольской песенной традиции существует большое число гимнов и хвалебных песен (颂歌和赞歌)²⁰, исполняемых на общественных праздниках и при отправлении семейно-бытовых обрядов. Ши Юнцин указывает, что подобная музыкальная практика развилась из шаманских священных песнопений (2017)²¹. При создании концерта композиторы опирались на художественные особенности монгольских хвалебных песен и гимнов. Если ранее в гимнах восхвалялись подвиги легендарных героев и предков²², то в этой роли теперь выступают две маленькие девочки. Они сами герои, а их подвиг – образец для подражания.

Для хвалебных песен и гимнов монголов характерны следующие черты: структура этих песен более свободная, мелодия, как правило, повторяет речевые

интонации, ритм довольно прихотливый. Праздничные песни и гимны чрезвычайно распространены в культуре монголов, о чем свидетельствует широкий круг их разновидностей, содержания и бытования. Как указывает Со Чэнлу (2010), в начале третьей части концерта – «Прогулка в холодную ночь» (ц. 60 партитуры), техника игры на *пипе* подражает исполнительским приемам на струнных щипковых монгольских инструментах. Этот прием схож с западноевропейским *tremolo*, обозначен в партитуре знаком «K3» (т.е. исполнение третьим пальцем). Данный прием именуется *yaozhi* (摇指) – исполнять можно любым пальцем. Мелодия основной темы части постепенно поднимается в верхний регистр и также неторопливо усиливается ее динамика. Это создает эффект широкого пространства – исполнитель начинает свою песню как будто издали (пример 3).

Пример 3. Основная тема третьей части концерта



С ц. 64 в партии флейты звучит новая тема, схожая своему характеру с эпическими сказами монгольских сказителей. Как отмечает Б. Смирнов: «Сказители Монголии использовали в эпических произведениях песенные жанры» (1971, с. 86). В данном слу-

чае речь идет о хвалебных песнях, повествующих о героях. Представляется, что таким образом композиторы выразили свое восхищение подвигом маленьких сестер и символически вписали их имена в культурный код монгольской традиции (пример 4).

Пример 4. Тема флейты в третьей части концерта



Подведем итог. Композиторы, стремясь ярко передать образы маленьких героинь в контексте их родной культуры, насытили музыкальный материал характерными элементами, которые отсылают слушателя к конкретным образным сферам. Это два стиля исполнения монгольских песен: *уртын дуу* и *богино дуу* с характерными ритмами, которые проникают через все пласты фактуры. Даже в партии *пипы* ритмический компонент играет одну из ключевых образных ролей. Обращение к известной музыке мультфильма, вероятно, призвано подчеркнуть юный возраст Лунмэй и Южун. Композиторы в особой художественной манере сравнили маленьких героинь с великими предками и богатырями, которых восхваляли в монгольской эпической традиции и песенном творчестве. Еще больший национальный колорит звучанию придает

прием имитации исполнения на традиционных монгольских инструментах – в данном случае, струнных щипковых.

Таким образом, в концерте «Степные сестры» У Цзюцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая весьма гармонично соединяются традиционные элементы монгольской музыкальной культуры и западноевропейская логика развития и формообразования. Художественное переосмысление композиторами монгольского фольклора, без откровенного этнографизма обеспечили сочинению долгую и успешную жизнь, а выбор сюжета позволил вписаться в идеологические рамки Культурной революции. Концерт «Степные сестры» сыграл важную роль в развитии национального типа жанра концерта (и его китайского подвида «народного концерта») и определил путь художественных поисков китайских композиторов на многие годы вперед.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Также может быть переведен как «Младшие сестры героев прерий» или «Маленькие сестры степи» (что подтверждает английский вариант названия «Little sisters of the Grassland»).

² У Цзюцяна (1927–2022) – музыкант, композитор, политический деятель. Учился в Нанкинской государственной консерватории музыки по специальности «теоретическая композиция», в 1950 г. перевелся в Центральную консерваторию, в 1953 г. уехал в СССР изучать композицию на кафедре композиции МГК им. П.И. Чайковского. После возвращения в Китай преподавал на кафедре композиции в Центральной консерватории музыки. Является автором оркестровой музыки, инструментальных концертов, музыки для театра и танцевальных композиций. В его творческом портфеле присутствует хоровая, камерная музыка, среди наиболее известных – танцевальные драмы «Красный женский отряд» (红色娘子军, 1964) и «Рыба-красавица» (鱼美人, 1959), написанные совместно с Ду Минсином, кантата «Гора Тушань и борьба с наводнением» (与洪水搏斗, 1957), концерт для *пипы* с симфоническим оркестром «Степные сестры» и др. Подробнее о жизни и творчестве У Цзюцяна см. в статье М.Ю. Дубровской и Чжао Юна (2020).

³ Ван Яньцяо (р. 1937) – китайский композитор, проживающий в Канаде. Окончил Центральную консерваторию в 1966 г. В 1980 г. отправился

в Японию для продолжения обучения. Среди его основных работ: балет «Красный женский отряд» концерт для *пипы* и симфонического оркестра «Степные сестры», концерт для фортепиано с оркестром «Борьба с тайфунами» (战台风, 1977, переложение фортепианной пьесы Ван Чаньюаня), а также музыка к фильмам «Бежит река» (大河奔流, 1978), «Свадьба» (婚礼, 1979) и др. Подробнее о жизни и творчестве композитора см. труды Ху Цзинбо (2002).

⁴ «对主奏乐器琵琶演奏技术上的创新,对管弦乐队的整体平衡与特定民族器乐音色的平衡上,都做了成功的探索».

⁵ Лю Дэхай (1937–2020) – известный китайский исполнитель на пипе, композитор и педагог. Обучался в Центральной консерватории (Пекин). Широко известен в Китае и за его пределами. Сотрудничал со многими выдающимися музыкантами и оркестровыми коллективами. Сочинения Лю Дэхая способствовали расширению техники игры на *пипе*, а также развитию выразительных возможностей современного типа этого инструмента. Подробнее о творчестве Лю Дэхая см. в трудах Ван Яньянь (2010).

⁶ Алатэн Аоле (阿拉腾奥勒, 1942–2011) – китайский композитор монгольского происхождения. Является автором большого числа вокальных и инструментальных сочинений.

⁷ Цитата автора на оригинальном языке: «吕宏久. 蒙古族民歌调式初探».

⁸ 冯光钰、袁炳昌主编. 中国少数民族音乐史. 第一卷. 京华出版社. 北京 (История музыки китайских меньшинств / под ред. Фэн Гуанью и Юань Бинчан. Т. 1. Пекин: Цзинхуа, 2007. 502 с.).

⁹ Мы привели лишь несколько исследований, посвященных монгольской музыкальной культуре. Однако их число значительно больше. В контексте настоящей работы невозможно охватить проблему классификации жанров монгольской песни целиком.

¹⁰ Ласулонг (1947–2022) – известный исполнитель-тенор Центрального оркестра этнических групп песни и танца и актер национального уровня. Родился в Ордосе, Внутренняя Монголия, монгол по национальности.

¹¹ «拉苏荣. 论蒙古族乌日图道».

¹² Чао Лу潮鲁 (р. 1960) – доктор философии. Родился в Хулунбэйре, Внутренняя Монголия. В настоящее время является профессором Школы музыки Педагогического университета Внутренней Монголии и преподавателем магистратуры. Член Учебного комитета Педагогического университета Внутренней Монголии.

¹³ Следует отметить, что изучение монгольской музыкальной традиции в Китае – одно из масштабных исследовательских направлений. Однако охватить все исследования невозможно. Поэтому мы избрали в своей работе лишь те труды, которые послужили для нас обширной информативной и научной базой. В наше поле внимания попали труды доктора искусствоведения Чао Лу и профессора, композитора Ли Шисян.

¹⁴ «在爬山调的曲调中采用较多的是商调式和徵调式，其次是羽调式，再次是宫调式，角调式几乎没有。在蒙古族长调牧歌中主要是羽调式，其次是徵调式，然后是宫调式和商调式，角调式极少».

¹⁵ Ли Шисян (李世相, р. 1957, Улан-Хото, Внутренняя Монголия) – профессор, доктор Университета Внутренней Монголии, известный китайский композитор. Окончил факультет композиции и дирижирования Шанхайской музыкальной консерватории в 1987 г.

¹⁶ 而蒙古族短调民歌则以节奏鲜明、节拍明确、曲调易唱等特征区别于长调民歌。所以，人们多认为短调民歌更具有与其它民族民歌相同的共性，从短调民歌的旋律形态整体上看，这种认识无疑是正确的。

¹⁷ «蒙古族短调民歌旋律中的马步节奏” 内涵».

¹⁸ Имеется в виду акцент на второй доле, что делает ритм схожим с амфибрахией.

¹⁹ Отметим лишь, что композиторы отказались от характерной акцентуации.

²⁰ Согласно жанровой классификации И.В. Кульганек, данный вид песенного народного творчества монголов относится к праздничному фольклору, так называемые *айдзамные песни*.

²¹ «在蒙古族民歌中，表现赞歌、颂歌的民歌不计其数，抒发着蒙古人民对英雄、自然万物的敬仰、崇拜与赞美。追本溯源，赞歌是从萨满教神歌演化而来，是信仰萨满教的蒙古人民从对崇拜对象的神巧赞美到现实的理性赞美发展的结果» (с. 148).

²² И.В. Кульганек в своем исследовании отмечает большое количество хвалебных песен, в которых основу сюжета составляют эпические мотивы (2010).

ЛИТЕРАТУРА

Дубровская М.Ю., Чжао Юн. Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзюцзяна // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 122–131.

Кульганек И.В. Монгольский поэтический фольклор: Проблемы изучения, коллекции, поэтика. СПб.: Петербургское востоковедение, 2010. 240 с.

Лю Илунь. Монгольская песня в Китае: Исторический и музыкально-теоретический аспекты: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2024. 22 с.

Смирнов Б. Монгольская народная музыка. М.: Сов. композитор, 1971. 364 с.

妍妍. 刘德海琵琶演奏艺术研究. 南京艺术学院. 南京. 2010. 80 (Ван Яньян. Исследование искусства игры на пипе Лю Дэхая: Дис. ... д-ра Ph.D. Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2010. 80 с.).

杜亚雄 · 中国各少数民族民间音乐概述, 北京 · 人民音乐出版社 · 1993. 753 (Ду Ясюн. Обзор народной музыки различных этнических меньшинств в Китае. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. 753 с.).

REFERENCES

Chao Lu (2003), *Ménggǔ zǔzhǎng diào mùgē yánjiū* [Research on Mongolian long-tune pastoral songs], Fujian Normal University, 145 p. (in Chin.)

Dubrovskaya, M.Y., Zhao Yun (2020), “Chinese-Russian musical interaction and the creative development of Wu Zuqiang”, *Journal of Musical Science*, Vol. 8, no. 3, pp. 122–131. (in Russ.)

Du Yaxiong (1993), *zhōngguó gè shǎoshù mínzú mínjiān yīnyuè gǎishù* [An Overview of Folk Music of China's Ethnic Minorities], People's Music Publishing House, Beijing, 753 p. (in Chin.)

Hú Jìngbō (2002), *Hùjìngbō. Guānyú pípa xiézòuqǔ “cǎoyuán yīngxióng xiǎo jiēmèi” de jiégòu tèzhēng jí biǎoxiàn shǒuduàn* [On the structural characteristics and expressive methods of the Pipa Concerto "Heroic Sisters of the Prairie"], *Shěnyáng yīnyuè xuéyuàn xuébào* [Journal of Shenyang Conservatory of Music], Vol. 1, no. 2, pp. 9–13. (in Chin.)

Kulganek, I.V. (2010), *Mongol'skii poeticheskii fol'klor: problemy izucheniya, kollektzii, poetika* [Mongolian poetic folklore: problems of study,

拉苏荣. 论蒙古族乌日图道. 民族艺术论集. 呼和浩特. 内蒙古人民出版社. 1993. 17-29 (Ласулунг. О монгольском уртын дуу. Сборник эссе по этническому искусству. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1993. № 28. С. 17-29).

李世相. 蒙古族短调民歌的基本艺术特征. 内蒙古艺术. 呼和浩特. 2010. 83-86. (Ли Шисян. Основные художественные характеристики монгольских коротких народных песен // Искусство Внутренней Монголии. Хух-Хото, 2010. С. 83-86).

吕宏久. 蒙古族民歌调式初探. 内蒙古人民出版社. 呼和浩特. 1981. 210 (Льюй Хунцзюй. Первичное исследование ладовых моделей монгольских народных песен. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1981. 210 с.).

索承禄. 琵琶实用教程. 上海音乐出版社. 2010. 271 (Со Чэнлу. Практический курс для пипы. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010. 271 с.).

胡净波. 关于琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》的结构特征及表现手段 (上). 沈阳音乐学院学报. 2002. 第2期. 9-13 (Ху Цзинбо. О структурных особенностях и выразительных средствах концерта для пипы «Степные сестры» // Журнал Шэньян-ской консерватории. 2002. Т. 1, № 2. С. 9-13).

潮鲁. 蒙古族长调牧歌研究. 福建师范大学. 2003. 145 (Чоо Лу. Исследование монгольских длинные пастушеских песен: Дис. ... д-ра PhD. Фуцзянь: Фуцзяньский педагогический университет, 2003. 145 с.).

张巧红. 蒙古族民歌研究. 南京师范大学. 南京. 2012. 86. (Чжан Цяохун. Исследование монгольских народных песен. Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2012. 86 с.).

史永清. 鄂尔多斯民歌审美特征及文化内涵研究. 内蒙古大学. 2017. 199 (Ши Юнцин. Исследование эстетических характеристик и культурного значения народных песен Ордоса: Дис. ... д-ра PhD. Хух-Хото: Университет Внутренней Монголии, 2017. 199 с.).

collections, poetics], Peterburgskoe vostokovedenie, Saint Petersburg, 240 p. (in Russ.)

Lasurlong (1993), *Lùn ménggǔ zú wū rì tú dào*. [On the Mongolian Wuzhitudao], *Mínzú yìshù lùn jí* [Collection of Essays on National Art], Inner Mongolia People's Publishing House, Hohhot, no. 28, pp. 17-29. (in Chin.)

Li Shixiang (2010), *Ménggǔ zú duǎn diào míngē de jīběn yìshù tèzhēng* [Basic artistic characteristics of Mongolian short-tune folk songs], *Nèiménggǔ yìshù* [Inner Mongolia Art], pp. 83-86. (in Chin.)

Liu Yilun (2024), *Mongol'skaya pesnya v Kitae: istoricheskii i muzykal'no-teoreticheskii aspekty* [Mongolian song in China: historical and musical-theoretical aspects], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 22 p. (in Russ.)

Lu Hongjiu (1981), *Ménggǔ zú míngē diàoshì chūtàn* [A Preliminary Study on the Modalities of Mongolian Folk Songs], Inner Mongolia People's Publishing House. Hohhot, 210 p. (in Chin.).

Shi Yongqing (2017), *È'ěrdūsī míngē shěnměi tèzhēng jí wénhuà nèihán yánjiū* [Research on the aesthetic characteristics and cultural connotations of Ordos folk songs], Inner Mongolia University, 199 p. (in Chin.)

Smirnov, B. (1971), *Mongol'skaya narodnaya muzyka* [Mongolian folk music], Sovetskii kompozitor, Moscow, 364 p. (in Russ.)

Suo Chenglu (2010), *Pípá shíyòng jiàochéng* [Pipa practical course], Shanghai Music Publishing House, 271 p. (in Chin.)

Wang Yanyan (2010), *Liúdehǎi pípá yǎnzòu yìshù yánjiū* [Research on Liu Dehai's Pipa Performance Art], Nanjing University of the Arts. Nanjing, 80 p. (in Chin.)

Zhang Qiaohong (2012), *Ménggǔ zú míngē yánjiū* [Research on Mongolian Folk Songs], Nanjing Normal University. Nanjing, 86 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжан Чэн, аспирант II курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)
E-mail: 243835486@qq.com

Author Information

Zhang Cheng, second-year postgraduate at the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Glinka Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)
E-mail: 243835486@qq.com

Поступила в редакцию 09.11.2024

После доработки 05.03.2025

Принята к публикации 06.03.2025

Received 09.11.2024

Revised 05.03.2025

Accepted for publication 06.03.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 145–151
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 145–151
 ISSN 2308-1031

© Чжэн Динцянь, 2025

УДК 785.13

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-145-151

КИТАЙСКИЙ ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР

Чжэн Динцянь¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, 603950, Российская Федерация

Аннотация. Приводится информация о возникновении китайской военной музыки, восходящей к третьему тысячелетию династии Западная Чжоу, о развитии военных оркестров, их инструментальном составе и роли в период от династии Хань до династии Цин. Однако с вторжениями конца XIX – начала XX вв. в Китай восьми держав и углублением культурных обменов между Востоком и Западом традиционная китайская барабанно-духовая музыка была вытеснена западной. Цель работы: представить краткую историю развития военного оркестра в Китае. В статье рассматриваются составы оркестров Древнего Китая и современных, отмечаются особо популярные сочинения и их авторы, приводится информация о первых оркестрах европейского типа. Определяется роль оркестра Народно-освободительной армии Китая не только в освоении европейских жанров военной музыки, но и в укреплении качественного эстетического образования в стране. Вывод заключается в том, что китайская военная музыка появилась раньше западной, но на Западе впервые были усовершенствованы духовые инструменты, они звучали громче, ярче, были более эффективны на поле боя, поэтому вытеснение китайской барабанно-духовой военной музыки стало неизбежным.

Ключевые слова: военная музыка, оркестр, армия, духовые инструменты, марш

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжэн Динцянь. Китайский военный оркестр // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 145–151. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-145-151.

CHINESE MILITARY BAND

Zheng Dingqian¹

¹ M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, 630950, Russian Federation

Abstract. This article provides information on the origins of Chinese military music, dating back to three millennia before the Western Zhou Dynasty, the development of military bands, their instrumental composition and role in the period from the Han Dynasty to the Qing Dynasty. However, with the late nineteenth and early twentieth century invasions of China by eight powers and the deepening of cultural exchanges between East and West, traditional Chinese drum marching music was eventually supplanted by Western drum marching music. Purpose of the paper: to present a brief history of Chinese military music. The article considers the compositions of orchestras of ancient China and modern ones, notes especially popular compositions and their authors, provides information about the first European-type orchestras. The role of the orchestra of the People's Liberation Army of China is noted not only in mastering European genres of military music, but also in strengthening the quality of aesthetic education in the country. The conclusion is that the Chinese military music appeared earlier than the Western one, but in the West for the first time wind instruments were improved, they sounded louder and were more effective on the battlefield, so the displacement of Chinese drum and brass military music was inevitable.

Keywords: military music, band, army, brass instruments, marching

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

For citation: Zheng Dingqian (2025), "Chinese military band", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 145–151. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-145-151.

В начале правления династии Западная Чжоу, 3000 лет назад, в Китае уже существовал коллектив авторов и исполнителей военной музыки, песен и танцев. В честь победы в войне был создан масштабный музыкально-танцевальный спектакль «Да У», который является первой крупномасштабной военной музыкально-танцевальной драмой, записанной в Китае (Фань Ювэй, 2009, с. 30–31).

Цель работы – представить краткую историю развития военного оркестра в Китае от древних времен до наших дней.

Династия Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) была благополучным периодом для развития военной музыки, началом формирования военно-музыкальной системы ханьской армии. В результате постоянного совершенствования сложился устойчивый тип военной музыки, получивший название «барабанно-духовая музыка» (музыка, исполняемая ударными и духовыми инструментами такими, как сяоцзяо, поперечная флейта, баклуша, рожок и т.д., иногда сопровождаемая и пением. Барабаны в основном использовались во время войн, церемоний и банкетов) (Ли Бяо, 2014, с. 89–90).

В период Троецарствия, династии Цзинь, Северной и Южной (220–589) появилось много авторов военной музыки, и она обрела яркую жизнь. При правлении династий Суй, Тан и Сун (581–1279) возникло большое количество новых видов музыкальных инструментов, произошло четкое разделение оркестра на партии, установлены единые правила проведения ритуалов. Во времена династий Тан и Сун – расцвета исторического развития Китая – торжественные церемонии императоров были настолько грандиозны, что на ударных и духовых инструментах играли более тысячи человек.

Династии Мин и Цин (1368–1912) унаследовали военную музыку прошлых династий, барабанно-духовая музыка использовалась в основном для поддержа-

ния духа военных, управления движением войск, демонстрации величия, церемоний и жертвоприношений и т.д. Инструменты династии Цин были чаще рожками, бамбуковыми флейтами, барабанами, *нао*, другими ударными и духовыми (рис. 1). Названия инструментов у каждого поколения разные, но все они были легко переносимы и удобны для игры.



Рис. 1. Кирпич с изображением барабанно-духового оркестра
Brick depicting a drum and brass band

В Китае легенда о происхождении военной музыки восходит к битве при Чжоу Лу в эпоху Янь Хуана (около 2677 г. до н.э.). Примерно за пять тысяч лет до нашей эры могущественный клан Чи Ю победил императора Янь Ди, а затем начал войну с императором Хуанди, армия которого находилась почти в безвыходном положении. Однажды ночью Желтому императору¹ пришла в голову неожиданная идея, он приказал людям найти большое количество барабанов и горнов, и на рассвете перед строем противника солдаты затрубили в горны и забили в барабаны. Солдаты противника находились в состоянии замешательства, а армия Хуанди значительно подняла свой боевой дух, Чи Ю потерпел поражение. Хуанди, преследуя врага, добился окончательной победы. С тех пор Хуанди стал лидером племенного союза и почитался как родоначальник Китая.

В истории Китая есть много историй о военной музыке и войне. Хорошо известна история, как 100-тысячная армия Чу попала в засаду армии Хань Синя

и зазвучала «Песня Чу со всех сторон» (Сун Синь, 2005, с. 85–88). Ее первая строка стала идиомой, которая используется до наших дней, означая безвыходное положение. Однако с вторжением в конце XIX – начале XX вв. союза восьми наций и началом культурных обменов между Китаем и Западом традиционная военная музыка была заменена западной маршевой (Шаньшань Цзян, 2015).

Обратимся к современной военной музыке в Китае. Европейская музыка, теория и техника игры появились здесь в конце династии Цин, и сначала особенно распространились духовые оркестры. В конце XIX в. Роберт Харт (1835–1911), который служил генеральным секретарем таможни в правительстве династии Цин, сформировал западный оркестр из любви к музыке, но этот оркестр играл только в его доме. В 1880–1890-х гг. по просьбе министра Цин Ли Хунчжана был создан духовой оркестр западного типа, но только для того, чтобы играть на военных кораблях или при дворе, а также развлекать иностранных гостей в кабинете премьер-министра, писал музыкальный теоретик Сяо Юмэй в статье «Исследование китайской музыки» (Ван Юйхэ, 2006, с. 175).

Первый духовой оркестр из китайских музыкантов появился в Шанхае в начале XX в. Основной целью его выступлений было сопровождение религиозной службы. Группа сначала быстро росла, но вскоре, из-за начала Первой мировой войны, условия выживания ансамбля стали трудными. Позже дирижером оркестра был назначен итальянский музыкант Марио Пачи, пианист и дирижер, который добавил в оркестр струнные инструменты, чтобы сделать звучание богаче и полнее.

На 25-м году правления императора Гуансюя (династии Цин) Юань Шикай (государственный служащий) проходил практику в Тяньцзине и нанял немецкого консультанта, который по его совету на-

брал несколько десятков толковых молодых людей, обучил их и создал западный военный оркестр. Это символизировало конец истории национальной барабанно-духовой музыки, которая была закреплена древней китайской традицией.

Западные оркестры обычно состоят из медных, деревянных духовых и ударных инструментов иногда с контрабасом, также существуют маршевые оркестры, использующие гобои, барабаны, саксофоны, рожки, тубы, флейты, трубы и удвоенные тубы и т.д. Эти комбинации инструментов изменили звучание оркестра. Звук народных китайских инструментов обладает изменчивостью, текучестью, скольжением, которое делает центральную точку высоты неуловимой. Европейские инструменты имеют определенную точку высотности, звучание более четкое, ясное, громкое. Звуки, из которых строится музыка, на Западе и Востоке отражают разные способы познания мира: на Западе – рационального, на Востоке – интуитивного.

В результате современная военная музыка в Китае получила новый импульс к развитию. В репертуаре оркестра одно из первых европейских произведений – национальный гимн Франции «Марсельеза» в обработке Ли Ингэна (1845–1916). Ли Ингэн – «отец современной китайской военной музыки» – чиновник в конце династии Цин в конце XIX в., основатель современной китайской военной музыки. Он собрал старые партитуры прошлых лет и рассортировал их в четыре тома под названием «Рукописи военной музыки»». Это первая монография о военной музыке в современной истории Китая. Сборник включал национальные мелодии, они вдохновляли дух армии и сыграли положительную роль в противостоянии агрессии враждебных держав (Ян Гуан, 2012, с. 50).

В конце правления династии Цин и с началом образования Китайской

Республики появились школьные маршевые оркестры (около 1911 г.), самым известным из которых был оркестр школы Цинхуа, приглашавший в свое время в качестве преподавателей филиппинских и белорусских музыкантов. Кроме того, маршевые оркестры существовали в пекинской средней школе Вучэн, Чжэцзянском университете Ханчжоу и Линьнаньском университете Гуанчжоу. Большим влиянием пользовались они в Сямыньском университете, основанном китайцем Чэнь Цзягэном изначально для китайских эмигрантов, и в Китайско-американской средней школе. Этот западный духовой оркестр включал 25 человек (24 музыканта (тромбоны, трубы, хлопучки, кларнеты, большой и малый барабаны) и дирижер) (Ли Сяопэн, 2015, с. 135–137).

В период Китайской Республики (1912–1949) роль военной музыки в армии оценивалась высоко. Перед началом войны с Японией Чан Кайши (президент Китайской Республики) разрешил Министерству военных дел создать Военно-музыкальное исследовательское общество, а также поэтапно по всей стране организовать классы по подготовке военно-музыкальных кадров.

Во время Освободительной войны в состав Народно-освободительной армии Китая после капитуляции антикитайской коалиции вошли некоторые гоминьдановские военные оркестры. После образования КНР духовая музыка продолжала развиваться в войсках. В этот период военный оркестр НОАК (Народно-освободительной армии Китая) в основном опирался на опыт Советского Союза и Восточной Европы.

Была построена относительно полная система музыкального образования для духовиков. В 1955 г. в Шанхае открыли Военно-музыкальную школу, которая воспитала группу талантов в области духовой музыки. В следующие два десятилетия

военный оркестр НОАК постепенно стал выступать на сценах Пекина и всей страны, завоевав расположение публики. В нем были собраны элитные музыканты из разных военных округов, всего насчитывалось 1500 музыкантов. Это был самый большой состав оркестра за всю его историю. 1 октября 1949 г. на церемонии основания КНР военный оркестр исполнил «Марш добровольческой армии» (Не Эр), «Защищая плоды победы» (Чжан Тайчан), «Марш восьмой армии» (Чжэн Лучэн) и другую военную музыку.

В 1958 г. оркестр НОАК и приехавший на гастроли Новосибирский государственный симфонический оркестр исполнили вместе увертюру «1812 год» П.И. Чайковского и другие симфонические произведения, демонстрируя высокий исполнительский уровень (Хэ Цзюньмэй, 2012, с. 51).

Культурная революция 1966–1976 гг. принесла невиданную катастрофу китайской литературе и искусству и прервала бурное развитие симфонической и духовой музыки. Многие духовые оркестры по всей стране были вынуждены распуститься, остался только военный оркестр НОАК. Развитие искусства духовой музыки остановилось на десять лет. С завершением этого тяжелого периода наступило возрождение военных оркестров. Особо следует отметить создание в этот период песни «Благая весть из Пекина», написанной композитором военного оркестра Чжэн Лу.

Примерно к 1987 г. исполнение духовой музыки в Китае постепенно стало соответствовать международным стандартам. Военный оркестр НОАК посетил более десяти стран, включая Таиланд, Японию, Францию, Россию, Германию и Великобританию, и принял участие во многих международных мероприятиях по музыкальному и культурному обмену.

В 1998 г. дирижер и профессор консерватории Новой Англии г-н Фрэнк Батти-

сти был приглашен работать в военный оркестр. Начался этап возобновления зарубежных обменов. Г-н Баттисти и иностранные специалисты, которых ежегодно приглашали в Китай, способствовали совершенствованию китайской духовой музыки и включению ее в развитие современного мирового духового музыкального искусства во многих аспектах таких, как оркестровка, звуковой баланс и музыкальное исполнение. Военный оркестр НОАК часто проводит концерты классической духовой музыки по всей стране и выпускает аудиозаписи своих выступлений.

В Пекине в октябре 2004 г. создано Общество духовой музыки Китайской музыкальной ассоциации. За пять лет его работы было организовано большое количество отечественных и зарубежных академических обменов, учрежден первый в Китае национальный журнал об искусстве духовой музыки, открыт официальный веб-сайт и организованы обучающие курсы для популяризации духовой музыки. Общество укрепило профессиональный костяк и успешно провело концерты во многих городах. Еще один признак растущего художественного влияния духовой музыки – открытие большого числа курсов духовых ансамблей и организация студенческих оркестров.

Современный военный оркестр Народно-освободительной армии был официально создан в Пекине в 1952 г., и его главная обязанность – играть на государственных и военных мероприятиях для прибывающих глав государств, правительств и военачальников (рис. 2).

Репертуар оркестра включает широкий круг классических произведений духовой музыки, в том числе «Марш церемонии разделения» (Ло Ланг), «Приветственный марш» (Вэй Цюнь), «Прощальный марш» (Чжэн Лу), «Парадный марш» (Чжэн Лу), «Марш спортсменов» (У Гуанжуй, Цзя Шуан, Ли Минсю) и пьесу «Красота ночи на лугу» (Ван Хэшэн).



Рис. 2. Объединенный военный оркестр Народно-освободительной армии Китая на военном параде в честь 70-летия Китая
The combined military band of the People's Liberation Army of China at the military parade in honor of China's 70th anniversary.

С повышением профессионального уровня оркестр участвовал во многих концертах и завоевал множество медалей на различных внутренних и международных музыкальных конкурсах. Китайская военная музыка постепенно перестала ограничиваться сферой армии, обратившись к средним и начальным школам, она является одним из важных компонентов качественного музыкального образования, но также и популярной формой развлечения во всех сферах жизни в городах и сельских районах.

Будь то китайская традиционная военная музыка или западная военная музыка, в момент своего возникновения она уже имела свою первоначальную форму, и дальнейшая эволюция всегда основывалась на ней. Однако в процессе развития в него включалось множество случайных факторов. В Древнем Китае социально-экономическая система была, несомненно, одной из передовых в мире. Генри Киссинджер в книге «О Китае» (2012) пишет, что на протяжении 18 веков Китай был самой передовой, в том числе в экономике, страной, в 1820 г. он производил 30 % мировой продукции, но коррективы в это положение внесла промышленная революция в Европе.

В ту эпоху, когда в династии Хань формировалась военная музыка, в Западной

Европе развитие военной музыки только начиналось, а первые военные оркестры появились более чем на десяток веков позже, чем в династии Хань. Объективно говоря, и развитие оркестровой военной музыки при династии Хань было передовым в мире.

Однако европейцы открыли и усовершенствовали медные духовые инструмен-

ты гораздо раньше, чем жители Востока. Звук этих инструментов был громким, ясным, ярким, что особенно требовалось на поле боя. Поэтому было неизбежно, что западные духовые инструменты пришли на смену китайским барабанам и военной музыке. В XVIII в. такая «стандартизация» военных оркестров прошла во многих странах мира.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Прозвище Хуанди.

ЛИТЕРАТУРА

王毓和.中国近现代音乐史.北京.人民音乐出版社.2006.175页.(Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Народное музыкальное издательство, 2006. 175 с).

李晓鹏.近代天津管乐队初探.当代音乐,2015(19):135-137 (Ли Сяопэн. Предварительное исследование современных тяньцзиньских трубных оркестров // Музыка севера. 2015. № 19. С. 135-137).

李跻."汉代鼓吹乐考索."音乐时空 06(2014):88-90 (Ли Бяо. Барабанная и ударная музыка династии Хань // Музыкальное время. 2014. № 6. С. 88-90).

宋新."汉代鼓吹乐的渊源."中国音乐学 3(2005):5.85-88 (Сун Синь. Истоки барабанно-духовой музыки в эпоху династии Хань // Китайское музыковедение. 2005. № 5. С. 85-88).

樊右伟.初探中国军乐的形成与发展.北方音乐,2009,29(8):30-31 (Фань Ювэй. Первый взгляд на становление и развитие китайской военной музыки // Северная музыка. 2009. № 2. С. 30-31).

何俊美.中国军歌的产生与发展探析.美与时代(美学)(下),2012(9):49-53(Хэ Цзюньмэй. Анализ возникновения и развития китайских военных песен // Красота и время (Эстетика). 2012. № 9. С. 49-53).

蒋姗姗, 周茂江."西式军乐在近代中国发展初探."现代交际 2015(12). (Шаньшань Цзян, Мао Цзян Чжоу. Предварительное исследование развития военной музыки западного стиля в современном Китае // Современная коммуникация. 2015. № 12).

杨光.中西方交响管乐现状比较[J].北方音乐,2012,32(6):50-50 (Ян Гуан. Сравнение статус-кво китайской и западной симфонической духовой музыки // Музыка севера. 2012. № 6. С. 50).

REFERENCES

Fan Yuwei (2009), *Chu tan zhong guo jun yue de xing cheng yu fa zhan* [First look at the formation and development of Chinese military music], *dāng dài yīn lè* [Northern music], no. 2, pp. 30-31. (in Chin.)

He Junmei (2012), *Qiǎn xī zhōng guó zhàn gē de chǎn shēng yǔ fāzhǎn* [Analyzing the emergence and development of Chinese war songs], *měi yǔ shí dài (měi xué) (xià)* [Beauty and Time (Aesthetics)], no. 9, pp. 49-53. (in Chin.)

Li Biao (2014), *Han dai gu chui yue* [Drum and percussion music of the Han Dynasty], *yīn lè shí kōng* [Music times], no. 6, pp. 88-90. (in Chin.)

Li Xiaopeng (2015), *Dāng dài tiān jīn hào yuè tuán chū tàn* [A preliminary study of contemporary Tianjin trumpet orchestras], *dāng dài yīn lè* [Northern music], no. 19, pp. 135-137. (in Chin.)

Shanshan Jiang, Mao Jiang Zhou (2015), *Jīn dài zhōng guó xīshì jūnyuè fā zhǎn chū tàn* [A preliminary study on the development of western style military music in contemporary China], *xiàndài jiāo jì* [Modern communication], no. 12. (in Chin.)

Song Xin (2005), *Hàn dài gǔ yuè yǔ dǎ jí yue de qǐ yuán* [The origins of drum and percussion music in the Han Dynasty], *zhōng guó yīn lè xué* [Chinese musicology], no. 5, pp. 85-88. (in Chin.)

Wang Yuhe (2006), *Zhōng guó jīn xiàndài yīn yuè shǐ* [The history of modern Chinese music], People's Music Publishing House, 175 p. (in Chin.)

Yang Guang (2012), *Zhōng xī jiāo xiàng guǎn yuè xiàn zhuàng bǐ jiào* [Comparison of the status quo of Chinese and Western symphonic wind music], *dāng dài yīn lè* [Northern music], no. 46, p. 50. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжэн Динцянь, аспирант Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: 879477060@qq.com

Author Information

Zheng Dingqian, postgraduate of the M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail 879477060@qq.com

Поступила в редакцию 05.12.2024

После доработки 05.03.2025

Принята к публикации 06.03.2025

Received 05.12.2024

Revised 05.03.2025

Accepted for publication 06.03.2025

© Усачева, О.В., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-152-165

РАЗГОВОР О НАПРАВЛЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ

(Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь)

Часть I

О.В. Усачева¹

¹ Музыкальный институт Университета г. Линьши, Шаньдун, Линьши, 276000, КНР

Аннотация. В статье даны пояснения к переводу беседы четырех композиторов – представителей китайской музыкальной культуры периода «реформ и открытости» – Ли Сианя, Цюй Сяосуна, Е Сяогана, Тань Дуня. В публикуемом историческом документе нашла отражение дискуссия о перспективах развития китайского музыкального творчества, развернувшаяся на страницах музыкально-академической прессы в 80-е гг. XX в. Актуальность перевода данного документа обусловлена необходимостью его включения в полный объем в базовый корпус источников на русском языке для изучения новейшего этапа истории китайской музыки, в том числе творчества композиторов «новой волны». «Разговор о направлениях современной музыкальной мысли» рассматривается в контексте событий, происходивших в сфере профессиональной академической музыки Китая в первом десятилетии после Культурной революции, способствовавших активизации процессов обновления музыкальной жизни страны, стимулировавших формирование китайского музыкального авангарда, определивших векторы творческого становления молодого поколения китайских композиторов. Трое представителей этого поколения – знаменитые современные композиторы – показаны в переломный момент жизни: между окончанием консерватории и отъездом на учебу в США. В статье дается общая характеристика содержания беседы, выявляются ее основные тематические линии, затрагивается вопрос об опыте перевода и использовании данного документа в русскоязычной научной литературе.

Ключевые слова: Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь, композиторы «новой волны», китайский музыкальный авангард, китайская культура

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Усачева О.В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть I // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 152–165. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-152-165.

A CONVERSATION OF THE TRENDS OF MODERN MUSICAL THOUGHT

(Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun)

Part I

O.V. Usacheva¹

¹Linyi University Music Institute, Shandong, Linyi, 276000, PRC

Abstract. The article provides explanations to the translation of the conversation of four composers representing the Chinese musical culture of the period of "reform and openness" – Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun. The published historical document reflects the discussion about the prospects for the development of

Chinese musical creativity, which unfolded on the pages of the musical and academic press in the 80s of the XX century. The relevance of the translation of this document is due to the need to include it in full in the basic corpus of sources in Russian for studying the latest stage in the history of Chinese music, including the work of the "new wave" composers. "A conversation about the trends of modern musical thought" is considered in the context of the events that took place in the field of professional academic music in China in the first decade after the Cultural Revolution, which contributed to the intensification of the processes of renewal of the country's musical life, stimulated the formation of the Chinese musical avant-garde, and determined the vectors of creative formation of the younger generation of Chinese composers. Three representatives of this generation – renowned modern composers – are shown at a crucial moment in their lives: between graduation from the Conservatory and departure to study in the United States. The article provides a general description of the content of the conversation, identifies its main thematic lines, and address the issue of the experience of translation and link to the document in the Russian-language scientific literature.

Keywords: Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun, "new wave" composers, the Chinese musical avant-garde, Chinese culture

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

For citation: Usacheva, O.V. (2025), "A conversation of the trends of modern musical thought (Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun). Part I", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 152–165. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-152-165.

«Разговор о направлениях современной музыкальной мысли» – исторический документ, освещающий важный этап развития музыкальной культуры Китая, связанный со становлением и расцветом китайского музыкального авангарда конца XX в.

На фоне неоднозначных политических процессов периода «реформ и открытости» художественная жизнь Китая 1980-х гг. переживала стремительные перемены. Во всех сферах творчества происходил тектонический разлом старых закореневших «пород» соцреализма, высвободивший бурлящую лаву нового молодого искусства, вынесшего на поверхность все, что стремилось к свободе и самовыражению. В литературе, изобразительном искусстве, музыке началось активное переосмысление устоявшейся ранее эстетики, национальных традиций, исторического и современного художественного опыта. Ориентация на идеи западной философии и науки, на технологии современного западного искусства вызвала взрыв новаторства, кардинальную смену языка художественного высказывания, способствовала формированию новых эстетических идеалов и системы ценностей.

Музыкальное творчество Китая 1980-х гг., по меткому замечанию Ю.Н. Холо-

пова, находилось на распутье, оставляло «впечатление движения сразу в самых разных направлениях» (1989). Наряду с маститыми композиторами, искавшими пути обновления национального стиля в рамках сложившихся академических норм, появляется новое поколение, активно осваивавшее западные композиторские техники, новейшие авангардные приемы. Именно с творчеством молодых композиторов и были связаны те перемены в музыкальном искусстве, которые характеризовали новое направление, обозначенное критиками как музыка «новой волны»¹.

Определяющую роль в становлении и творческом развитии композиторов «новой волны» сыграл ряд событий музыкальной жизни конца 1970-х – начала 1980-х гг., подготовивших почву для продвижения авангардных идей музыкального творчества и интеграции китайской композиторской школы в мировые музыкальные процессы. Перечислим лишь некоторые из этих событий:

1977–1978 гг. – открытие после десятилетнего перерыва времен Культурной революции набора на композиторские факультеты ведущих консерваторий (Центральной, Шанхайской, Сычуаньской и др.).

1978 г. – открытие в США «Китайско-американского центра обменов в области искусства» (основатель – американский композитор китайского происхождения Чжоу Вэньчжун).

1983 г. – первые гастроли знаменитого японского оркестра древних традиционных инструментов «Japan Music Group» («Pro Musica Nipponia»), созданный композитором Минору Мики («Разговор»).

1985 г. (декабрь) – встреча молодых композиторов по обмену новыми произведениями в г. Ухане, организованная кафедрой композиции Уханьской консерватории (Уханьский семинар).

1986 г. (июнь) – первый музыкальный фестиваль современных китайских композиторов в Гонконге, организованный Китайским союзом музыкантов и Гонконгским союзом композиторов.

1980–1985 гг. – организация Центральной консерваторией лекций и мастер-классов известных иностранных композиторов, среди которых Чжоу Вэньчжун, Исан Юн, Тору Такемицу, Александр Гёр, Ханс Вернер Хенце, Джордж Крамб.

События культурной жизни страны и процессы, происходившие в музыкальном творчестве 1980-х гг., всколыхнули и музыкальную критику того времени. На страницах ведущих музыкальных академических журналов разворачивается дискуссия о современном состоянии китайской музыкальной культуры, причинах ее отставания от западных стран, об историко-культурных основаниях новых веяний в музыкальном творчестве, о перспективах расширения культурного диалога между Востоком и Западом.

«Разговор о направлениях современной музыкальной мысли», опубликованный в 1986 г. в № 6 журнала «Народная музыка»², по своему содержанию встраивается в общую дискуссию 1980-х гг., но представляет альтернативную «академической» позицию непосред-

ственных творцов нового музыкального направления.

Участники разговора – влиятельный музыкальный критик, музыковед и композитор старшего поколения Ли Сиань³ и трое представителей «новой волны» китайской музыки – Цюй Сяосун, Е Сяоган и Тань Дунь⁴ – недавние выпускники композиторского факультета Центральной консерватории, уже озаренные ранними лучами славы⁵ и находившиеся на пороге важных жизненных и профессиональных перемен⁶.

Сегодня Е Сяоган, Цюй Сяосун и Тань Дунь – крупнейшие композиторы современности, представляющие китайскую музыкальную культуру на мировом уровне. В «Разговоре...» мы застаем их в самом начале творческого пути: с подкупающей искренностью и прямоотой они делятся друг с другом своими идеями и сомнениями, озвучивая проблемы, с которыми пришлось столкнуться молодому китайскому музыкальному авангарду. По прошествии сорока лет с момента публикации, затронутые в «Разговоре...» проблемы не только не утратили актуальности, но и обрели новое звучание в контексте творчества китайских композиторов рубежа XX–XXI вв.

Центральная тема «Разговора...» – китайская культура, рассматриваемая сквозь призму музыкального творчества в непрерывном единстве ее прошлого, настоящего и будущего. Обсуждение этой темы, однако, выходит далеко за рамки узконациональной проблематики. Молодые композиторы поднимают непростые вопросы: что такое музыка, как она воздействует на слушателя, каковы соотношения ее эстетических и социальных функций, границы всеобщего, национального и индивидуального в творчестве, мера исторической и социальной ответственности художника, взаимоотношения эпохи и личности, политики и искусства, природы и цивилизации, художника и наро-

да. Одна из сквозных линий беседы – китайская музыка как уникальное явление, в котором отражена иная – отличная от западной – картина мира. Эта тематическая линия разворачивается в двух ракурсах: общенациональном (тембровая, акустическая специфика китайской музыки, особенности китайского ощущения времени, концепты тишины, покоя и пустоты) и индивидуально-творческом (особенности творческого процесса, художественно-эстетических и технических идей участников дискуссии, интеграция западного и восточного подходов в трактовке звука, мелодии, тембра). Несмотря на явные различия позиций участников «Разговора...», всех троих представителей «новой волны» объединяет одна общая «вера» – в музыку в ее художественном совершенстве как в Абсолют, возвышающийся над любыми историческими, культурными, политическими, социальными, национальными ценностями.

Российскому читателю до недавнего времени этот документ был неизвестен. В русскоязычной литературе в научный оборот его впервые ввели Ян Цзянань и В.Н. Юнусова в статье «Китайская “Новая волна” и творчество Сюй Чанцзюня» (Ян Цзянань, 2018). В диссертации Ян Цзянаня дается обзор⁷ и частичный перевод документа (2020, с. 23–37). Отсылки к данному источнику встречаются также в других русскоязычных работах китайских исследователей (Сун Юй, Ван Цзясинь, Ван Цян)⁸.

Обращает на себя внимание тот факт, что при переводе названия документа («现代音乐思潮对话录») китайские исследователи трактуют его как диалог (对话/duìhuà — разговор, беседа, диалог), предлагая, при этом различные варианты прочтения: «Диалог на тему современной музыки» (Ян Цзянань, В. Юнусова), «Диалог тенденций современной музыки» (Ван Цзясинь), «Диалоги о современных тенденциях музыки» (Сун Юй). Между

тем подробное изучение документа, анализ его структуры и содержания убеждают в необходимости уточнения названия и, в частности, трактовки его жанра как «разговор». Правомерность такого вывода подтверждается общим характером беседы, в ходе которой задаваемая ведущим вопросом-ответная – диалогическая – логика «растворяется» в свободном и порой спонтанном чередовании реплик и монологов четырех ее участников, а тип их высказываний скорее определяется как рассуждение на заданную тему, нежели строгая аргументация определенного мнения, приводящая к преобразованию позиций участников дискуссии.

«Разговор о направлениях современной музыкальной мысли» – достоверный и ценный источник, «озвучивающий» живые голоса эпохи 1980-х гг. Его перевод и включение в базовый корпус документов на русском языке о новейшей истории китайской музыки позволит расширить представления отечественного читателя об идейных, художественно-эстетических поисках и стилевых процессах, происходивших в китайском музыкальном творчестве периода «реформ и открытости».

Усачева О.В.

Сегодня поколение молодых композиторов заявляет о себе, чтобы большее количество людей могло понять их – узнать их образ мыслей, их представления о себе и окружающем мире. Прошлым летом, по инициативе редактора журнала «Исследования литературы и искусства» Цзян Ли, я пригласил Цюй Сяосуна, Е Сяогана, Тань Дуня принять участие в откровенном разговоре, содержание которого частично опубликовано ниже.

Восходящее сегодня поколение композиторов – это еще и поколение исследователей. Как справиться с огромным давлением успеха, с препятствиями и ошибками, неизбежно возникающими на их пути?

В поисках ответов на эти вопросы вспоминается известное высказывание немецкого мыслителя эпохи Просвещения Лессинга: «Если бы Бог, держа в правой руке всю истину, а в левой – вечное и непреодолимое стремление к истине (даже в сочетании с обреченностью вечно ошибаться), сказал мне: Выбери! – Я смиренно просил бы отдать мне то, что лежит в Его левой руке...».

Ли Сиань

Ли Сиань: В 80-е гг. в китайской музыке начались перемены, появилась группа новых композиторов, большинство которых из Пекина. В настоящий момент происходит поворот, затрагивающий все аспекты музыкального искусства. Как относиться к этой сложной проблеме, касающейся очень многих теоретических вопросов? С каких позиций следует подходить к проблемам современной музыки? Сейчас при создании китайской музыки все в различной степени используют современные приемы композиции, это дает очень хорошие результаты. Что вы думаете о положительных сторонах этого феномена и возникающих в связи с этим проблемах? С каких позиций рассматривать современную европейскую музыку? Как она применяется, усваивается, впитывается в творчестве каждого из вас? Что касается многовековых культурных традиций Китая, как они ассимилируются и развиваются вами? Что будет следующим шагом?

Цюй Сяосун: Мы слишком часто используем понятие «традиция», на самом деле лучше говорить о национальной культуре или о китайской культуре. Это понятие может включать в себя концепции прошлого, настоящего и будущего, обозначая непрерывность процесса. Традиция – это нечто уже прошедшее (**Тань Дунь:** Разговор о китайской культуре должен включать явления, которые еще только появятся в будущем), националь-

ная культура – это то, что идет вперед, продолжает непрерывный рост, имеет жизненную силу. Говорить только о традиции, значит понимать китайскую культуру как нечто уже окоченевшее. Я не утверждаю, что нужно отказаться от традиции. Речь идет о том, что этот аспект все еще нуждается в обновлении.

Тань Дунь: Я думаю, что для меня самый главный смысл в знакомстве с произведениями современной зарубежной музыки заключается в том, чтобы освоить определенный тип мышления, мастерство, метод. Кроме того, я стараюсь не использовать как самые эффективные, так и самые неудачные приемы. Такой подход сам по себе показывает, что я стремлюсь создавать музыку, которая не следует ни современной китайской, ни зарубежной концепциям. Она находится где-то посередине, в ней я отыскиваю нечто принадлежащее только мне и, возможно, имеющее отношение к будущему нашей национальной музыки.

ЦС: С начала XX в. в языке культуры проявляется все больше общемирового. Информация распространяется быстро, делая мир меньше. Чем дальше, тем ей сложнее выполнять свою культуросберегающую роль. Различия между Востоком и Западом тоже стираются. Сейчас люди (особенно молодежь) очень интересуются современной культурой, объясняя это большими отличиями от традиционной культуры. Сравнивая современную музыку с европейской музыкальной классикой, можно обнаружить, что наиболее очевидной особенностью последней является мотивное развитие, использование одной небольшой музыкальной фразы в роли смыслового ядра, чтобы охватить достаточно большую музыкальную структуру, необходимо обращать внимание на логику мелодического, гармонического развития, ладового мышления.

Е Сяоган: Тенденция современной музыки во всем мире заключается во-

все не в том, чтобы противопоставлять один музыкальный стиль другому. С точки зрения теории информации культура – это одна большая система, объединяющая естествознание, гуманитарные науки, литературу и искусство, а музыка – это всего лишь одна из ее подсистем. В последнее время некоторые трактуют функциональное значение музыки очень узко, из-за чего возникает своего рода непонимание. Я думаю, то, чем мы занимаемся (система, в которой мы работаем) – это всего лишь часть большой системы. Безусловно, музыка и сама по себе тоже большая система, в которой можно выделить разные виды, например, киномузыка, музыка для рекламы, легкая музыка и пр. Поэтому возможно, что возникающее непонимание – это результат влияния принятого ранее узкого толкования национального, социального, – образа мыслей, служившего определенной политической концепции. Те, кто рассматривает музыку как некую целенаправленную деятельность, абсолютно не понимают ее значения, в этом случае эстетическая функция музыки оказывается узкой, утилитарной, слишком практичной. Например, если какое-нибудь музыкальное произведение хорошо написано, обычно говорят, что оно выражает определенные чувства, мысли и настроения людей. Но если я в своей музыке не стремлюсь выражать все это, то мне говорят, что она непонятна людям, отдалена от слушателя. Слуховое непонимание – это главным образом непонимание самой природы музыки. Раньше эта проблема слишком мало обсуждалась. Особенно это касается некоторых теоретиков, которые до сих пор не прояснили самые основные вопросы музыкальной эстетики, к примеру, никто так и не объяснил, что такое музыка. Чрезмерное внимание к социальному содержанию музыки приводит к ограниченности вызываемых ею ассоциаций. (ТД: Я думаю, что сила воздействия музыки на человека

подобна первоначальной захватывающей силе цвета, она не конкретно-образная, а очень мощная, не имеющая какой бы то ни было конкретной направленности.)

ЦС: Мы слишком полагаемся на стереотипные ассоциации, до такой степени, что если новое произведение не имеет пояснений, люди могут не понять вашу музыку. В прошлом, при обсуждении произведений нам приходилось говорить о классовых признаках, о контексте творчества и т.д., что накладывало тяжелое психологическое бремя на процесс музыкального восприятия. Я думаю, что музыка, если и нуждается в разговорах, то не о понимании, а об ощущениях, ведь каждый может понять произведение по-своему. В отличие от живописи или литературы, музыка многовекторна. Одно произведение – это короткий промежуток времени, который сразу становится лишь чем-то мимолетным, по прошествии которого уже нет необходимости задумываться над первоначальным замыслом композитора. Объем информации, содержащейся в музыке, очень велик. Если вы поняли ее, это доказывает, что содержащаяся в произведении и воспринятая вами информация смогла вызвать в вас резонанс, что равносильно повторному открытию самого себя. Обычно слушатели слишком расслаблены, чтобы почувствовать все это, в противном случае они могли бы приобрести для себя очень многое.

ЕС: Каждый раз, когда я заканчиваю работу над произведением, долго ломаю голову над его заглавием и пояснением содержания. Для меня очень изнурительно написать что-то об этом. Фактически сама по себе музыка не имеет визуального образа. Сначала она воздействует физиологически, а затем – психологически. На этой основе можно строить ассоциации, постепенно все больше и больше расширяя их, увеличивая ассоциативное поле, используя «неопределенное мыш-

ление»⁹, продвигаясь от поверхностных к более глубоким образам, только после этого возможно достичь социального результата. Так называемый социальный эффект¹⁰ является самым последним пунктом в этом процессе. (ТД: Социальный эффект придуман человеком. ЦС: Если мы говорим о воздействии музыки на человека, социальный аспект вообще можно не упоминать, потому что разные общества состоят из тысячи людей с различными психологическими реакциями, которые иногда могут и совпадать, что уже само собой является определенным социальным эффектом.) Я не отрицаю, что у музыки много функций. Но музыка нашего поколения имеет достаточно очевидные особенности. Я надеюсь, что она способна пробуждать у людей ассоциации и размышления. Производимый ею эстетический эффект не должен быть ничем ограничен.

ЦС: Более открытая концепция музыки принесет больше пользы для слушателя. Он сможет усваивать больше информации, благодаря этому можно ожидать и более достоверной ответной реакции аудитории. В настоящее время путаница в эстетических концепциях сказывается не только на слушателе, но и на отдельных композиторах среднего и старшего поколения: сочиняя произведение, они, в первую очередь, думают о социальной и исторической ответственности, но редко вспоминают о себе. В результате, произведение слишком мало сообщает нам о том, какой это человек, поэтому возможности произвести на слушателя впечатление, потрясти его относительно невелики. Но у всех присутствующих здесь есть одна общая особенность: каждый из нас уделяет большое внимание своим собственным ощущениям. Личные чувства определенной части людей, живущих в одну эпоху и в одном обществе, помимо следа времени, всегда имеют общие черты. Художник обладает большей чувстви-

тельностью и более высоким уровнем восприимчивости. И если, скажем, это настоящая личность, то ее возможности больше. И наоборот, чем скромнее ваша индивидуальность, тем сложнее быть представителем широких масс.

ЛС: Внимание к социальной функции и социальному аспекту музыки в Китае обусловлено двумя причинами, одна из них – историческая, связанная с традиционными идеями конфуцианской школы. То есть подчеркивается образовательная функция искусства – «обучение через развлечение», «преобразование нравов и обычаев через музыку»¹¹. Эта традиция имеет тысячелетнюю историю и глубоко укоренена в обществе. Вторая причина связана с особыми историческими обстоятельствами военного времени. В определенных исторических условиях в отношении литературы и искусства действует политика военного времени. Например, во время войны против японской оккупации все искусства были мобилизованы на службу сопротивлению: «Большой нож полоснул по головам дьяволов...»¹². Это чрезвычайная ситуация, при которой любой художник, у которого есть совесть, должен поступать так, чтобы соответствовать особым обстоятельствам военного времени и приносить реальную пользу.

ЦС: Понятие национальной культуры этим не ограничивается. У кого-то есть потребность в том, чтобы заниматься такими вещами, для других важно совсем иное. Европейская культура во время Второй мировой войны дает многочисленные примеры. Например, Шенберг во время войны жил в концлагере. Однако он создал много произведений, не связанных с этим периодом его жизни, но которые до сих пор считаются важным вкладом в мировую культуру. (ЕС: В настоящее время обсуждать прогрессивную роль Шенберга, значит говорить о том, что он написал «Уцелевший из Варшавы».) Верно. Хотя

художественное значение этой работы гораздо больше, чем политическое. Поэтому я считаю, что художник не может идти в ногу со временем, он обязан идти впереди него. Чем больше вы синхронизированы, тем больше ограничены. Например, есть песни эпохи такие, как массовые песни. В каждую эпоху существуют свои ограничения, сковывающие художника, если он слишком синхронизирован с ней. Шекспир не был художником, идущим в ногу со временем. Весь исходный материал его творчества связан с тем временем, но все написанное им – произведения, которые действительно восхищают людей, – принадлежат всем эпохам. Такие же великие художники – Сянь Синхай¹³, Не Эр¹⁴, а также Хуан Цзы¹⁵. Судя по ситуации того времени, люди действительно нуждались в массовой песне, но и сегодня ко всем добросовестным художникам по-прежнему предъявляются требования прагматического подхода к искусству.

ЛС: Как я понимаю, отвечая на вопрос, почему сегодня формируется такой результат, можно назвать две причины. Одна из них историческая: конфуцианство, подчеркивавшее образовательную функцию музыки; другая связана с особым положением искусства в период военного времени, когда такого рода вещи развивались еще интенсивнее. После освобождения эта концепция должна была измениться. В 1930-е гг. были сформированы три школы, одна из которых представляла путь революционной музыки Не Эра и Синхая, другая – художественный путь Хуан Цзы и Цин Чжу¹⁶, а третья – путь народной музыки А Бинга¹⁷. В былые времена все три школы одними восхвалялись, другими порицались. Было бы ошибочным не признавать рациональных оснований для появления обеих позиций. В то время возникновение этих трех школ имело свои причины, значимость и целесообразность. В определенной ситуации, независимо от того, какой

школе вы принадлежите – художественной или народной, ни у кого нет иного выбора, кроме как радеть о том, что происходит вокруг, все искусства вынуждены служить действительности и быть «полезными». Однако после освобождения традиционный конфуцианский подход и позиция военного времени по-прежнему продолжали использоваться, причем распространялись злонамеренно, что обернулось бумерангом.

ЦС: Должно ли человечество во времена бедствий отказываться от культурного созидания? Обязательно ли прикладывать все имеющиеся силы для борьбы с катастрофой? Если это так, то человечество слишком уязвимо.

ТД: При определенных политических обстоятельствах необходимо, насколько это возможно, стремиться к художественному совершенству. Послушайте сейчас кантату «Хуан Хэ»¹⁸. Наибольший успех такого рода произведений был связан именно с их художественными качествами, и именно этот успех можно наследовать.

ЕС: Подобный подход также оставляет место для сторонников утилитаризма. Они могут сказать, что причина, по которой кантата «Хуан Хэ» так хороша, заключается в том, что именно в ней соединяется и что выражается.

ЦС: Почему мы вообще обсуждаем эту проблему? Давайте подумаем, были ли у нас созданы достаточно значительные произведения с момента освобождения? Есть ли произведения, которые могут быть занесены в летопись мировой музыки? Сколько произведений могут быть признаны хотя бы неплохими для мирового уровня? Очень мало! Причина не в том, что у наших композиторов нет таланта, а в том, что они находятся под давлением определенных идей.

ТД: В настоящее время Китай переживает эпоху культурного возрождения. На самом деле, природа музыкального мыш-

ления была хорошо освоена в китайской традиционной культуре. Например, музыкальные идеи даосов – Лао-цзы, Чжуан-цзы, Цзи Кана¹⁹ и других. Со времен «Юэцзи»²⁰ княжества боролись за власть и прибыль. Культурная революция стала порочным пиком развития изъянов музыкальной эстетики. Сейчас у нас довольно много композиторов – молодых и среднего поколения, – произведения которых постепенно мобилизуют и возрождают мышление любителей музыки. Однако то, что сочинено с использованием традиционного мышления, часто считается странным, вызывает у людей отчуждение. Например, когда на встречах со слушателями я говорю, что не имею какого-либо внятного объяснения для моей собственной музыки, аудитория начинает смеяться, возмущаться, говорить «не понимаем». Это само по себе очень прискорбно!

ТД: Трудно объяснить антифеодальность «Лян Чжу»²¹, его мелодия и в самом деле прекрасна.

ЕС: В содержании этой музыки изначально есть некоторая неопределенность. Я бы сказал, что она написана о Чжан Шэне и Цуй Инъин²²: о мистере А и мисс В, некоем джентльмене и некой леди.

ТД: Если бы в то время, когда вышел «Лян Чжу», при их разъяснении не делался такой акцент на весьма специфической национализации (не художественной, а политической), а чуть больше внимания уделялось художественному языку произведения, сегодня оно имело бы гораздо большее значение. То же самое случилось и с произведениями Не Эра и Синхая. После их авторских концертов некоторые задавались вопросом, неужели теперь мы должны сочинять именно так?

ЦС (смеется): Не переживай! Ты можешь сочинять так, как тебе хочется.

ТД: На самом деле подражание тоже ведет к провалу. После «Лян Чжу» появилась серия произведений, следовавших

тем же путем, но безуспешно, потому что на этом пути уже есть «Лян Чжу».

ЛС: С научной точки зрения то, что все критикуют, – это, так сказать, узкая теория социальных функций, теория единственной, непосредственно социальной функции – образовательной. С другой стороны, можно сказать, что любое хорошее искусство должно превосходить эпоху, не обязано синхронизироваться с ней, поэтому теорию социальных функций нужно трактовать шире, она должна быть открытой. Не следует отрицать и социальные функции музыки. Например, если вы были неправильно поняты, то это значит, что при общении между вами и обществом возникли препятствия. Когда вы надеетесь на понимание людей, это уже само по себе социально. Но быть понятым – это не обязательно означает просто служение политике или стремление идти в ногу с обществом.

ЦС: Я не отрицаю того, что музыка имеет социальные функции, но сначала нужно разобраться, почему мы так любим обсуждать проблему «искусства для человека». Такой подход, как правило, связывают с китайской музыкальной теорией. В реальности же доктрина «для широких народных масс» уже исключила из общества очень многих.

ЛС: С точки зрения искусства, я полностью согласен с вашим утверждением о том, что истинный художник должен опережать свое время. Ромен Роллан, давая оценку Бетховену, писал, что тот стоял в авангарде своей эпохи, вел ее вперед. Художник подобной величины должен опережать эпоху. Но я думаю, что сначала он должен ей принадлежать, только тогда он сможет ее превзойти. Тогда что такое поколение той или иной эпохи? Накопленный вами опыт и чувства невозможно отделить от времени, определенной обстановки, культурного фона. Чтобы выразить свою эпоху, вы не только синхронизируетесь с ней посредством

простого изображения характерных для нее явлений, вы также должны встать на более высокую позицию, увидеть ее со стороны, только тогда можно избежать ограниченности и закрытости. Кантата «Хуан Хэ» – это результат соединения определенной эпохи и художественных достижений Синхая. Достоинства и недостатки этого произведения неотделимы от ограничений, которые налагались на композитора его временем. То же самое можно сказать и о «Лян Чжу».

ЦС: Как понять эпоху? Любое произведение имеет ограничения, государственная политика в отношении литературы и искусства всегда ограничивает творчество. Например, как понимать лозунг «Возрождение Китая»²³ применительно к музыкальному творчеству? Я думаю, мы живем в такое время, когда необходимо выстраивать некое многогранное культурное целое, то есть не просто делать что-то для решения отдельных проблем, но делать свое дело, формировать культурное целое в опоре на разные точки зрения. Только тогда возможно возрождение Китая. Если все время акцентировать внимание на том, что музыка должна отражать реальную жизнь или данные четырех измерений, то это слишком ее ограничит.

ЛС: Если вы хотите исправить ошибку в чем-то, обязательно нужно изменить это концептуально, используя научный подход, в противном случае вы снова будете отвергнуты. Неверно просто отрицать социальную функцию музыки. Более научно – использовать ее широкие социальные функции. Насколько человек способен превзойти свое время, будучи сам кратким мгновением в истории всего человечества?

ЦС: Когда я сказал, что не нужно синхронизироваться с эпохой, я не имел в виду вести людей вперед. Шекспир писал о том, что действительно происходило в ту эпоху, но суть определенно

заключается в том, что он обнаружил самое главное – те проблемы, о которых размышляет все человечество, например, гуманность, любовь и ненависть. И когда я говорю не синхронизироваться со своей эпохой, я имею в виду именно это. Мы трое, обладая различным опытом, можем представлять какую-то часть людей, но опираясь только лишь на свой собственный опыт, невозможно создать нечто принадлежащее всему человечеству.

ЛС: В прошлом мы ориентировались на музыку европейского классицизма и романтизма, которая, на самом деле, наиболее дистанцирована от нас. Потом Запад начал двигаться в направлении Востока, две стороны сблизились. В этом кроется основная причина, по которой мы впитываем современную музыку: не только потому, что она современная, но и потому, что она более близка нам. Две культуры – Восточная и Западная – в общении становятся ближе друг к другу, это называется конвергенцией. Благодаря развитию информационных технологий весь мир стремится к единству. Сейчас во всем мире наблюдаются две самые главные тенденции: одна из них – стремление к единообразию, вторая – поиск различий, однако обе эти тенденции могут сосуществовать. Высокая степень дивергенции предполагает максимальное развитие индивидуальности, национального характера, включая региональные различия. Конвергенция (в отношении музыки) также имеет свои основания. Западная музыка усвоила дух и формы Востока, тем самым сблизившись с ним. В прошлом мы отказывались от музыкально-языковых влияний, осваивая лишь технику письма отдельных композиторов. Но, на самом деле, разве техника может существовать сама по себе? Мы можем «обновить кровь», если будем использовать не только язык, но и идеи, мысли.

ЦС: Из-за стремления к единообразию со временем культурные особенности на-

ций могут становиться все более неопределенными. Например, музыка Мессиана. Для нас не очень понятно, какое отношение она имеет к французской культуре. Я не удивлюсь, если кто-то скажет мне, что это испанская музыка. Вероятно, со временем индивидуальность приобретает большее значение, а национальное – ослабевает. Определенно, Бетховен потрясает весь мир не потому, что он немец, не потому, что немецкая музыка так нравится людям, но потому что он – Бетховен. Гершвин, начавший использовать некоторые негритянские элементы, впоследствии изменил американское сознание. Охватившая весь мир дискотека пришла из Америки, но она родилась и развивалась не в Америке, а возникла, главным образом, из негритянской музыки.

ЕС: Мне кажется, что характерное для китайской музыки эстетическое ощущение времени тоже отличается от других народов: замысловатость, утонченность, неопределенность ритма – нечто, что невозможно отразить на нотной бумаге; я думаю, это то, что мы все трое ищем...

ТД: В китайской музыке ощущение времени зависит не от размера, не от так называемого европейского «метра», а от расположения тонов. Такого рода эстетическое ощущение времени принадлежит именно восточной музыке: бесконечный

ритм, образующийся как чередование тонов, – один за другим. Я стремлюсь именно к этому. Уверен, что и вы оба тоже. Если хорошо этим овладеть, то в наших произведениях национальный стиль может быть усилен.

ЦС: К слову о национализации: мы мысленно приступаем к творчеству, потому что подсознательно считаем, что это хорошо, а не просто потому, что хотим сочинить китайское произведение. На Западе есть ряд привлекательных форм существования произведений, которые мы тоже используем. Например, скажем, симфонический оркестр. Амплитуда его звучания очень большая, поскольку изначально он представляет собой вид концертной музыки. Китайские же инструменты не предназначены для концертного звучания, их звуковая амплитуда сравнительно небольшая, но они имеют свое преимущество, например, тембр – то, что симфонический оркестр совершенно не может достичь²⁴, синтезатор иногда может симитировать, но тоже не точно.

ЕС: Мне кажется, мы слишком привыкли восхищаться этим. Очень интересно характерное для восточного человека эстетическое ощущение времени, в нем есть очень много нюансов, деталей, тонкие отличия почти бесконечны, определенно здесь есть в чем покопаться.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «новая волна» (新潮 / xīncháo) применяется по отношению к различным художественным движениям, возникшим в китайском искусстве и литературе 80-х гг. XX в. В отношении композиторского творчества впервые был использован в статьях китайского музыковеда Ван Аньго (王安国).

² «Народная музыка» («People's Music») – ежемесячный академический научный журнал, издаваемый с 1950 г. Китайским союзом музыкантов.

³ Ли Сиань (李西安, 1937–2020) – музыковед, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, главный редактор научных академических журналов «Народная музыка» («Жэньминь

Иньюэ»), «Китайская музыка», автор книг «Интонация китайского языка и народная китайская мелодия», «Форма в китайской народной музыке». Будучи директором Центральной консерватории, ввел преподавание современных методов композиции. В 1985 г. председательствовал на самой первой в Китае серии лекций по современной китайской и зарубежной музыке.

⁴ Цюй Сяосун (瞿小松, р. 1952) – композитор, представитель «новой волны» и «золотого поколения» 1980-х гг., родился в провинции Гуйчжоу, городе Гуйян. Выпускник композиторского факультета Центральной консерватории (класс Ду Минсиня). С 1989 по 1999 г. учился и работал

в США, в 1999 г. в Стокгольме (Швеция), в 2000 г. вернулся на родину, организовал в Шанхае собственную «Музыкальную мастерскую», пропагандирующую современную музыку. Первая симфония композитора, завершенная в 1986 г. незадолго до публикации «Разговора...», имеет подзаголовок «Посвящается моим друзьям в 1986 году». В 2004 г. была опубликована автобиографическая книга «Спотыкаясь на всем пути».

Е Сяоган (叶小纲, р. 1955) – композитор, пианист, представитель «новой волны» и «золотого поколения» китайской композиторской школы 1980-х гг. Родился в Шанхае в музыкальной семье. Выпускник композиторского факультета Центральной консерватории (класс Ду Минсиня). С 1987 г. обучался по программе обмена в Иллинойском университете (США), в 1994 г. вернулся в Китай. В настоящее время – одна из наиболее влиятельных фигур в китайской современной музыке и музыкальном образовании, вице-президент Центральной консерватории в Пекине, председатель Союза китайских музыкантов.

Тань Дунь (谭盾, р. 1957) – китайско-американский композитор, дирижер. Родом из провинции Хунань, один из представителей первого после Культурной революции выпуска композиторского факультета Центральной консерватории (класс Ли Инхая, Чжао Синдао). В 1986 г. переехал в США, чтобы продолжить образование в Колумбийском университете (у Чжоу Вэньчжуна и М. Давидовски). Является обладателем самых престижных мировых музыкальных наград, в том числе «Гэмми», «Оскар». Как дирижер выступает с ведущими симфоническими оркестрами мира, согласно рейтингу «The New York Times», входит в десятку самых влиятельных музыкантов мира. В 2013 г. был удостоен звания Посла доброй воли ЮНЕСКО.

⁵ К моменту разговора (до 1985 г.) за плечами каждого из композиторов неоднократное и успешное участие в китайских и международных конкурсах, авторские концерты, организованные Центральной консерваторией (Концерт выпускников композиторского отделения, 1982 г.; Авторский концерт Тань Дуня из произведений для национальных инструментов, 1985 г.) Китайским союзом музыкантов (Авторский концерт симфонических произведений Е Сяогана, 1985 г.), участие в международных фестивалях современной музыки, публикации произведений.

⁶ Перемены, произошедшие в судьбах трех молодых композиторов, связаны с переездом и продолжением обучения в США.

⁷ Автор диссертации ошибочно рассматривает состоявшийся разговор в контексте Уханьского семинара (или, в переводе автора, «конференции «Новые работы молодых композиторов» в городе Ухань»), проходившего в декабре 1985 г. На самом деле разговор четырех композиторов состоялся раньше – летом 1985 г. (о чем и сообщает Ли Сиань в предисловии к публикации) и, таким образом, предвораля декабрьские события.

⁸ Сун Юй. Тема Китая в опере «Первый император» Тань Дуня // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 27 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. Мінск: Права і эканоміка, 2020. С. 182–187; Ван Цзясинь. Концепция диалога в фортепианном концерте «Огонь» Тань Дуня // Музыка: Искусство, наука, практика. 2024. № 2. С. 107–113; Ван Цян. Оратория Цюй Сяосун «Раскол гроба»: Особенности вокального и оркестрового стиля // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2024. Вып. 79. С. 152–159.

⁹ Используемое здесь Е Сяоганом выражение «模糊思维» / *móhú sīwéi* (англ. *fuzzy thinking*, дословно – «нечеткое / неопределенное мышление») отсылает читателя к терминологии квантовой механики, а именно «принципу неопределенности», сформулированному в 1927 г. немецким физиком В. Гейзенбергом, доказавшим наличие в физической картине мира онтологической неопределенности. В XX в. данный принцип широко экстраполируется в гуманитарные науки (философию, логику, социологию, когнитивную психологию, педагогику, искусствоведение) и творчество. Концепция «неопределенного мышления» уходит корнями в философию даосизма, согласно которой восприятие мира человеком основывается не на конвенциональных и линейных принципах, осуществляется не в абстрактных и логических терминах дискурсивного мышления, а непосредственно напрямую, спонтанно, «периферийным зрением», интуитивным чувством, поэтому оно многомерно, распылчато, туманно, неопределенно (об этом см.: Уотс А., 1993, с. 24–59). В этой связи также возникают ассоциации с таким явлением в китайской литературе «новой волны», как «туманная поэзия» («朦胧诗» / *ménglóng shī*), характеризовавшаяся «содержательной неопределенностью», «распылчатостью, размытостью, призрачностью, заковыристостью» поэтических образов, общностью идейно-художественных основ с западными модернистскими течениями (символизмом, имаженизмом, импрессионизмом)» (Хайдапова М., 2010, с. 126).

¹⁰ Под социальным эффектом воздействия музыки на человека подразумевается результат реализации ее объединяющей, преобразующей, воспитательной, образовательной и пр. социальных функций, приводящий к тем или иным изменениям в жизни социальных групп людей или общества в целом. В контексте реплики Е Сяогана, социальный – объединяющий и преобразующий – эффект вторичен по отношению к психофизиологическому и эстетическому воздействию музыки.

¹¹ Выражения из классического китайского текста «Сяо Цзин» («孝经» / *xiàojīng*, «Книга о сыновней почтительности»), приписываемого Конфуцию: «Если изменять нравы и обычаи [в лучшую сторону], то нет ничего лучше, [чем изменять их] посредством музыки» (пер. А.Ю. Блажкиной (2021, с. 1294)).

¹² «Большой нож полоснул по головам дьяволов...» («大刀向鬼子们的头上砍去...») – слова из популярной китайской патриотической песни «Марш меча», посвященной бригаде меченосцев 29-й Народно-революционной армии Китая, отражающей события Второй китайско-японской войны (1937–1945 гг.), сочиненной в 1937 г. Автор мелодии и слов – шанхайский композитор и поэт Май Синь (麦新 / Mài Xīn, 1914–1947) (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 511)).

¹³ Сянь Синхай (冼星海 / Xiǎn Xīnghǎi, 1905–1945, в СССР был известен под именем Хуан Сюнь (黄训 / Huáng Xùn), в советской и российской литературе как Си Синхай) – выдающийся китайский композитор и пианист, родился в провинции Гуандун (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 835–836)). Автор большого количества массовых песен, а также знаменитой кантаты «Хуан Хэ» («Желтая река»).

¹⁴ Не Эр (聂耳 / Nie Er, 1912–1935), настоящее имя: 聂守信 / Nie Shouxin) – знаменитый китайский композитор из провинции Юннань, автор популярной музыки, включая музыку для кино. Его песня для художественного фильма «Дети Фэньюня» стала Национальным гимном Китая. Известен так же, как пионер нового музыкального движения в Китае (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 562)).

¹⁵ Хуан Цзы (黄自 / Huang Zi, 1904–1938) – китайский композитор, музыкальный педагог, родился в провинции Цзянсу, с 20 лет обучался в Европе и США, после возвращения на родину в 1929 г. жил и работал в Шанхае (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 349–350)).

¹⁶ Цин Чжу (青主 / Qīng Zhǔ, 1893–1959) – китайский композитор, музыковед-теоретик периода нового времени из провинции Гуанчжоу. Настоящее имя – Ляо Шанго (廖尚果 / Liào Shàngguǒ). С 1929 г. – профессор Шанхайской консерватории, редактор журнала Музыкальной консерватории и журнала «Музыкальное искусство», автор ряда научно-популярных книг, эссе и пр. о музыке (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 615)).

¹⁷ А Бинг (阿炳 / A Bǐng 1893–1950), настоящее имя – Хуа Еньцзюнь (华彦钧 / huáyàn jūn), народный музыкант, родился в провинции Цзянсу в 18 лет был признан виртуозом даосской музыкальной практики, из-за болезни глаз потерял зрение. Играл на эрху, пипе, различных традиционных флейтах, ударных инструментах (中国音乐词典

(增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 1).

¹⁸ «Хуан Хэ» («Желтая река») – кантата Сянь Синхая на стихи Гуан Вэйжана (光未然 / Guāng Wèirán, 1911–2002), созданная в 1939 г., переработанная в 1941 г. во время пребывания композитора в СССР. После смерти Сянь Синхая кантата многократно редактировалась. В 1969 г. на ее материале творческой группой китайских композиторов был создан одноименный Концерт для фортепиано с оркестром.

¹⁹ Цзи Кан (嵇康 / Jī Kāng, 223–262) – китайский мыслитель, музыкант и поэт эпохи Трех Царств.

²⁰ «Юэцзи» («乐记» / yuèjì, «Записки о музыке») – самый ранний китайский трактат о музыке, датируемый V в. до н.э., вошедший в качестве 19-й главы в «Книгу обрядов», или «Лицзи» («礼记» / lǐjì), на русский язык переводятся так же, как «Записки о правилах благопристойности», «Книга ритуалов», «Книга установлений», составленный Дай Шэн'ом (戴圣 / Dài Shèng) во времена правления императора Чэна династии Западная Хань (32–7 гг. до н.э.). Авторство трактата «Юэцзи» до сих пор остается под вопросом. В некоторых исторических трактатах говорится о том, что «Юэцзи» была собрана во времена правления У-ди – императора Западной Хань (по имени Лю Чэ, 刘彻 / Liú Chè), Лю Дэ, Мао Шэн (毛生 / Máo Shēng), Сунь Ни-цзы (孙尼子 / Sūn Nízi) и др. (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016. С. 954)). Изложенные в трактате конфуцианские эстетические идеи на протяжении более 2000 лет оказывали глубокое влияние на развитие китайской классической музыки. Существует несколько вариантов перевода «Записок» на русский язык: перевод В.А. Рубина с французского и латинского языков (Записки о музыке («Юэ-цзи») / пер. В.А. Рубина // Музыкальная эстетика стран Востока / под ред. В.П. Шестакова. Л.: Музыка, 1967. С. 184–208), перевод А. Сканава, сделанный с переизложения древнего текста «Записок» на современный китайский язык (Юэцзи (записки о музыке) / пер. и коммент. А. Сканава // Музыкальная академия. 1998. Вып. 2. С. 218–225), перевод А. Новоселовой и Чэнь Чжэнтин (Новоселова А., 2015).

²¹ «Лян Чжу» (《梁祝》 / liángzhù; полное название 《梁山伯与祝英台》 / liángshānbó yǔ zhùyīngtái) – концерт для скрипки с оркестром, названный по именам двух влюбленных Лян Шаньбо и Чжу Интай. В российской литературе известен вариант названия «Влюбленные бабочки», представляющий собой перевод с английского «The Butterfly-lovers». Концерт был создан в 1950 г. студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ганом (陈钢 / Chen Gang, р. 1935) и Хэ Чжанхао (何占豪 / He Zhanhao, р. 1933).

²² Чжан Шэн (张生 / Zhāng Shēng) и Цуй Ин'ин (崔莺莺 / Cuī Yīng Yīng) – персонажи популярной истории времени династии Тан о любви бедного

ученого юноши и девушки из богатой семьи. Из многочисленных вариантов ее литературного толкования наиболее известный включен в «Историю Западной палаты / западного крыла» драматурга Ван Шифу династии Юань (1279–1368).

²³ «Возрождение Китая» («振兴中华» / *zhènxīng zhōnghuá*) – один из четырех лозунгов, выдвинутых Сунь Ятсеном в 1903 г. (три других лозунга – «свержение маньчжурской династии», «учреждение ре-

спублики» и «уравнение прав на землю»). В 1905 г. эти лозунги вошли в итоговую Декларацию Объединенного союза (документ известен так же, как «Декларация Военного правительства»), – революционно-демократической организации, созданной Сунь Ятсеном в Токио в 1905 г.

²⁴ Имеется в виду имитация симфоническим оркестром тембров национальных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

Блажкина А.Ю. Некоторые аспекты авторства трактата «Сяо Цзин» // *Ориенталистика*. 2021. Т. 4, № 5. С. 1279–1300.

Новоселова А.В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 186 с.

Уотс Алан В. Путь Дзэн / пер. с англ. Ю. Михайлин. Киев: София, 1993. 320 с.

Хайдапова М.Б.-О. История формирования и развития китайской «Туманной поэзии» // *Вестник Бурятского государственного университета. Философия*. 2010. № 8. С. 122–128.

Холопов Ю.Н. Велосипеды, числа, драконы // *Советский музыкант*. 1989. 24 мая.

Ян Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2020. 203 с.

Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // *Журнал Общества теории музыки*. 2018 № 4. С. 60–73.

REFERENCES

Blazhkina, A.Yu. (2021), "Some aspects of the authorship of the treatise «Xiao Jing»", *Orientalistika [Oriental Studies]*, vol. 4, no. 5, pp. 1279–1300. (in Russ.)

Khaidapova, M. B.-O. (2010), "The history of the formation and development of Chinese «Foggy poetry»", *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya [Bulletin of the Buryat State University. Philosophy]*, 2010, no. 8, pp. 122–128. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (1989), "Bicycles, numbers, dragons", *Sovetskii muzykant [Soviet musician]*, May 24th. (in Russ.)

Novoselova, A.V. (2015), *Shelk i bambuk v muzykal'noi kul'ture traditsionnogo Kitaya [Silk and bamboo in the musical culture of traditional China]*, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 186 p. (in Russ.)

Watts, A.W. (1993), *Put' Dzen [The way of Zen]*, trans. by Yu. Mikhailin, Sofiya, Kiev, 320 p. (in Russ.)

Yang Jianan (2020), *Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Syui Chantszyunya [National traditions in the works of Chinese composer Xu Changjun]*, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 203 p. (in Russ.)

Yang Jianan, Yunusova, V.N. (2018), "The Chinese «New Wave» and the work of Xu Changjun", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]*, no. 4, pp. 60–73. (in Russ.)

Сведения об авторе

Усачева Ольга Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент Музыкального института Университета г. Линьи (Шаньдун, КНР), ORCID: 0000-0002-0416-7487

E-mail: usachewaolia@yandex.ru

Authors Information

Olga V. Usacheva, Cand. Sc. (Pedagogy), associate professor at the Music Institute of Linyi University (Shandong, PRC), ORCID: 0000-0002-0416-7487

E-mail: usachewaolia@yandex.ru

Поступила в редакцию 13.01.2025

После доработки 19.02.2025

Принята к публикации 06.03.2025

Received 13.01.2025

Revised 19.02.2025

Accepted for publication 06.03.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 166–175
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 166–175
ISSN 2308-1031

© Звягина, А.С., 2025

УДК 78.02, 791

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-166-175

«КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА» – «КНИГИ ПРОСПЕРО»: ЭВОЛЮЦИЯ СОВМЕСТНОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА П. ГРИНУЭЯ – М. НАЙМАНА

А.С. Звягина¹

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению результатов пятнадцатилетнего совместного творческого процесса кинорежиссера Питера Гринуэя и композитора-минималиста Майкла Наймана. Эволюционная арка от первого фильма «Контракт рисовальщика» к последнему «Книги Просперо» красноречиво свидетельствует об интенсивном становлении и постепенном исчерпании изначально единой творческой концепции. Выделяется несколько аспектов, указывающих на возрастание различий в подходах к созданию музыки к кинофильмам и объектам бриколажной обработки, а также в самом способе использования музыкального материала. Если в «Контракте рисовальщика» музыкальный материал является важным, но все-таки дополняющим фактором аудиовизуального синтеза, обеспечивая психологическую достоверность поведения персонажей в кадре, то в «Книгах Просперо» музыка Наймана претендует на особую роль в деконструкции шекспировского нарратива, одухотворяя своим звучанием панорамные виды иллюзорного мира и вытесняя немногочисленные сюжетные детали, все еще связывающие происходящее на экране с реальностью. Автор приходит к выводам, что техника бриколажа, применяемая Найманом и Гринуэем на протяжении всей совместной творческой деятельности к музыке Г. Перселла и сюжетам, затрагивающим историю и культуру Великобритании, оказалась столь долговременной и эффективной именно потому, что представляет собой целостный и активно эволюционирующий художественный метод.

Ключевые слова: бриколаж, музыка к кинофильмам, Питер Гринуэй, Майкл Найман, «Контракт рисовальщика», «Книги Просперо», саундтреки

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Звягина А.С. «Контракт рисовальщика» – «Книги Просперо»: эволюция совместного творческого метода П. Гринуэя – М. Наймана // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 1. С. 166–175. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-166-175.

“THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT” – “PROSPERO'S BOOKS”: THE EVOLUTION OF THE JOINT CREATIVE METHOD OF P. GREENAWAY – M. NAYMAN

A.S. Zvyagina¹

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

Abstract. The article examines the results of a fifteen-year collaborative creative process between film director Peter Greenaway and minimalist composer Michael Nyman. The evolutionary arc from the first film, *The Draughtsman's Contract*, to the last, *Prospero's Books*, eloquently testifies to the intensive development and gradual exhaustion of the

initially unified creative concept. Several aspects are highlighted that indicate increasing differences in approaches to creating music for films and objects of bricolage processing, as well as in the very method of using musical material. If in *The Draughtsman's Contract* the musical material is an important, but still complementary factor of the audiovisual synthesis, providing psychological authenticity of the characters' behavior in the frame, then in *Prospero's Books* Nyman's music claims a special role in the deconstruction of Shakespeare's narrative, spiritualizing with its sound the panoramic views of the illusory world and displacing the few plot details that still connect what is happening on the screen with reality. The author comes to the conclusion that the bricolage technique applied by Nyman and Greenaway throughout their joint creative work to the music of H. Purcell and plots touching on the history and culture of Great Britain turned out to be so long-lasting and effective precisely because it represents a holistic and actively evolving artistic method.

Keywords: bricolage, film music, Peter Greenaway, Michael Nyman, "Draughtsman's Contract", "Prospero's Books", soundtracks

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

For citation: Zvyagina, A.S. (2025), "«The Draughtsman's Contract» – «Prospero's Books»: the evolution of the joint creative method of P. Greenaway – M. Nyman", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 166–175. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-166-175.

1. На пути к обновлению драматургической концепции фильма. Подходы к изучению эволюционных процессов зависят от их интенсивности и длительности. Когда речь заходит, как в случае творческого союза П. Гринуэя и М. Наймана, всего лишь о пятнадцатилетии, мимолетном в исторических масштабах, но ознаменовавшимся появлением не менее двадцати совместных кинолент, пять из которых стали знаковыми для мирового артхауса¹, представляется целесообразным сопоставление начального и финального фильмов. Очевидная разница между ними позволяет как нельзя лучше охватить смысловую и стилевую дистанцию, которую стремительно преодолел этот выдающийся творческий тандем за сравнительно небольшой отрезок времени. В этом состоит цель предлагаемой статьи, а сравнительно-типологический подход – это естественный методологический выбор.

Сравнение «Контракта рисовальщика» и «Книг Просперо» немедленно обнаруживает громадную разницу между фильмами и при ближайшем рассмотрении указывает как на эволюцию творческих взглядов, изначально разделяемых обоими, так и постепенное движение к их исчерпанию. Появляется уверенность, что перед нами не что иное, как начальный и конечный этапы эволюции целостной

драматургической и аудиовизуальной концепции. Причем, если в начале этого пути единение творцов формировалось под сильным влиянием композиционных методов Наймана², то впоследствии взгляды Наймана и Гринуэя, как указывают и Найман, и многие кинокритики, разошлись диаметрально и окончательно. Возможно, утрата прежнего единства художественных принципов, действительно, стала наиболее очевидным свидетельством непреодолимых противоречий, к тому же в какой-то момент окрашенных взаимными упреками и неприязнью³. Есть все основания считать, что речь в данном случае все-таки должна идти не о банальной ссоре двух великих творцов, не об усталости, а о чем-то гораздо более сокровенном и окончательно прояснившемся для обоих: *об исчерпанности ранее найденной и доведенной до наивысшей точки развития модели художественного синтеза*, воплощенной в череде блистательных кинокартин.

«Мы с Питером повстречались, – вспоминает Найман, – потому что школьная подруга моей сестры знала нас обоих, она сказала мне, что Питер снимает фильмы, а ему – что я пишу музыку. Мы быстро подружились. Это было в 1961 году. Следующие 15 лет мы были друзьями, но не работали вместе, и только в 1976 году я начал сочинять музыку к его фильмам»

(Караев Н., 2007). Длительность дружбы двух мастеров имеет здесь принципиальное значение, поскольку недвусмысленно указывает на формирование общей творческой концепции, без которой многолетнее сотрудничество было бы невозможно, а отношения между Найманом и Гринуэем не выходили бы за пределы взаимной симпатии и приятельского общения.

«В своем разнообразном кинематографическом и художественном творчестве, охватывающем четыре десятилетия, – пишет Ричард Драган, – Питер Гринуэй остается провокационным и порой противоречивым режиссером и художником-визуалистом. Почти во всех фильмах Гринуэя в качестве центральных персонажей фигурируют художники; его работы часто показывают борьбу, которую художники, писатели или архитекторы ведут с меценатами, издателями, музеями и тому подобным»⁴ (Dragan R., 2011). Акцент на характерный для режиссера визуальный стиль, несомненно, заслуживает упоминания.

И действительно, что в «Контракте рисовальщика», что в «Книгах Просперо» главным героем выступает творец, через образ которого режиссер пытается выразить свои идеи, в какой-то степени отождествляя себя с ним. В одном из своих интервью Гринуэй описывает обстоятельства съемки «Контракта рисовальщика» и некоторые особенности своего нережиссерского участия в них. Будучи прекрасным рисовальщиком, он, как выяснилось, был автором тех самых рисунков мистера Нэвилла: «Для меня, – сообщает Гринуэй в отрывке из комментариев режиссера к DVD-версии фильма, – было очень важно, чтобы было соответствие между реальным рисунком загородного дома и обстоятельствами, которые видит камера. Каждый раз, когда вы видите руку в этом фильме, это моя рука, которая на самом деле рисует пейзаж и людей, которые в нем участвуют»⁵ (Greenway P., 2003).

Отмеченная автобиографическая деталь свидетельствует о том, что Гринуэй был склонен экспериментировать в области синтеза как своих личных творческих способностей, так и в сфере выразительных возможностей различных искусств: «Эксперимент Гринуэя в картине “Чемоданы Тульса Люпера”, который пересекает границы между старыми и новыми медиа, отражает его более ранние попытки по выходу за рамки книги к новому виду кинематографа в “Книгах Просперо”. Я утверждаю, что в то время, как успешная экранизация Гринуэем Шекспира доказывает, что кино равносильно письменному слову (если не превосходит его), прямое взаимодействие [Гринуэя] с технологиями Web 2.0 в “Чемоданах Тульса Люпера” следует рассматривать как незавершенный эксперимент, который в конечном итоге отдает предпочтение написанному тексту [который служит] импульсом рассказывать [свои версии] историй для авторов (и писателей), таких как он сам»⁶ (Dragan R., 2011).

Кроме того, необходимо учитывать существенное изменение ситуации в творческом взаимодействии композитора и режиссера: с момента создания «Книг Просперо», творческие устремления Гринуэя требуют все более широкого применения компьютерных технологий. Визуальный ряд картин явно сближается с ситуационными декорациями компьютерных игр, а действия главного персонажа – Просперо – все сильнее сводятся к однотипному шествию на фоне меняющихся «задних планов» как в играх, где персонажи движутся по разного рода лабиринтам, улицам, коридорам и т.п. Но эта перемена режиссерской концепции требует совершенно иного подхода к музыкальной составляющей кадра, и Найман по-своему отреагировал на обновление визуальных контекстов, в которых должна была звучать его музыка.

2. Визуальное и музыкальное. Чтобы обосновать наши предположения, сопоставим некоторые существенные моменты в организации визуального и музыкального рядов «Контракта рисовальщика» и «Книг Просперо». Прежде всего, рассмотрим оптику киногероев и, соответственно, операторских взглядов. В «Контракте рисовальщика» оптика образует как ми-

нимум два визуальных плана: первый – это сама реальность во всем многообразии ландшафтной природы и сюжетно-событийной канвы. Второй создан видением рисовальщика, переносимым на бумагу, где и формируется изображение, т.е. образ реальности. Два этих плана время от времени присутствуют в кадре одновременно, образуя эффект «кадра в кадре» (рис. 1, 2).

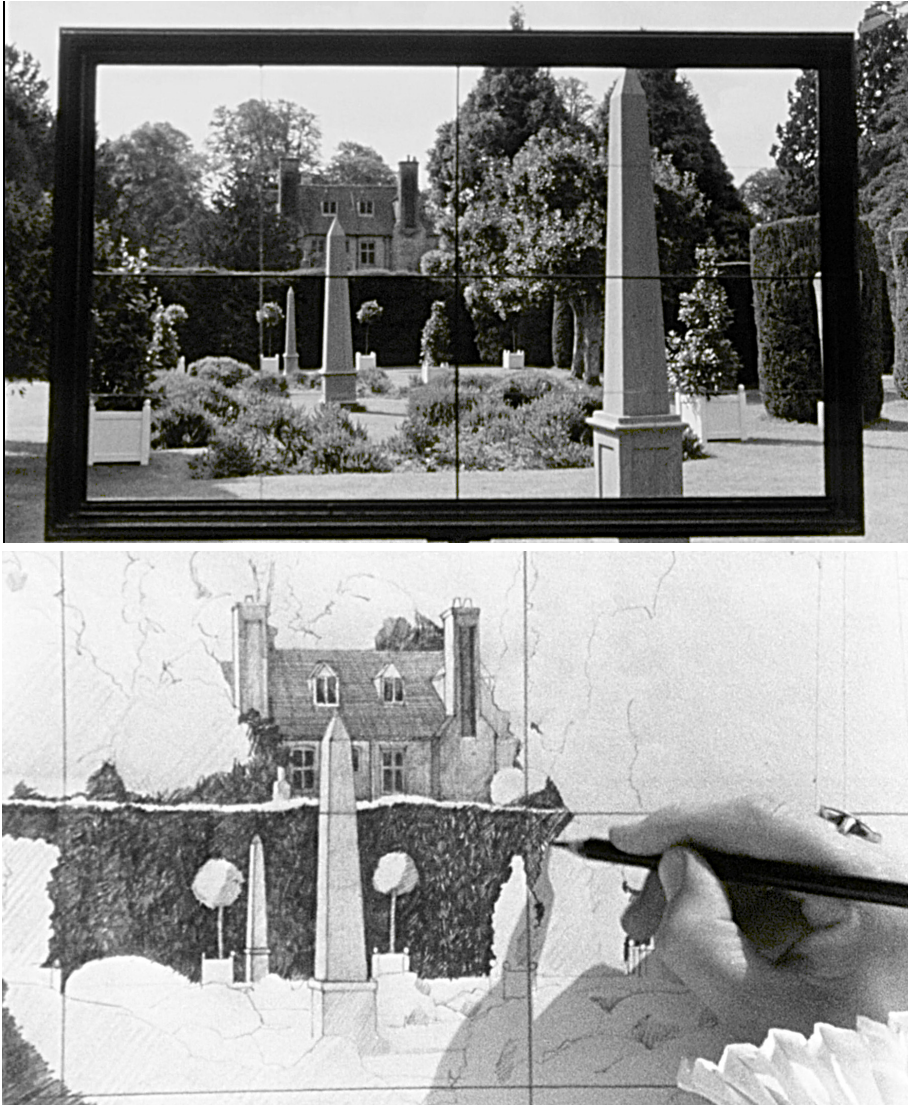


Рис. 1. Кадры из фильма «Контракт рисовальщика»
Screenshots from the film The Draughtsman's Contract.



Рис. 2. Кадры из фильма «Книги Просперо». На изображение во втором кадре одновременно присутствует два Просперо: на переднем и среднем планах
Screenshots from the film Prospero's Books. The second image shows two Prospero's in the frame at the same time: in the foreground and middle ground

В «Книгах Просперо» идея «кадра в кадре» получает максимально широкое воплощение. Визионерская многозначность, предлагаемая зрителю с первых минут фильма, становится естественным кинематографическим расширением возможностей зрения зрителя, а иногда (избирательно) по воле кудесника Просперо и некоторых персонажей пьесы. Гринуэй поставил перед собой поистине грандиозную задачу – дать визуальное воплощение всему реально видимому, воображаемо-

му и сверхъестественному, что образует в пьесе специфический контрапункт воображения и реальности. Просперо на острове обитает в окружении всего двух реальных персонажей – своей дочери и слуги-дикаря Калибана. И эти трое до появления на острове соотечественников Просперо, потерпевших кораблекрушение, никаких других людей в своем окружении не видели.

Однако Просперо видит и нечто иное – воображаемый мир сверхъестественного,

населенный многочисленными духами и прочими бестелесными существами. И этот мир видит только он. Но как сделать этот сонм бесплотных созданий видимым, прежде всего, публике, да еще в условиях, когда Просперо одновременно пребывает и в реальности с ее видимыми проявлениями, и в мире сверхъестественного? Остается единственный – сколь простой, столь и дерзкий метод – наложить два, а иногда и три зрительных плана, совместить их в пространстве кадра, сделать так, чтобы один просвечивал сквозь другой. Следовательно, налицо эволюция от наиболее простого и естественного двояния реальности в «Контракте рисовальщика», где в кадре зритель видит и сопоставляет натуру с ее «отзеркаленным» на бумаге неподвижным отражением, к непрерывному контрапункту независимых, динамично развивающихся, движущихся в кадре потоков реального и фантастического в «Книгах Просперо».

Музыкальная составляющая кадра в сравниваемых фильмах обнаруживает больше принципиальных отличий, чем сходства. Главное состоит в том, что в «Книгах Просперо» музыка зачастую является режиссерским приемом разделения и переключения логики кадровой разверстки с одного визуального плана на другой, в то время как в «Контракте рисовальщика» музыка объединяет видимую реальность и ее графический образ в кадре общей стилистикой и экспрессией звукового сопровождения «картинки».

Второе важное отличие состоит в выборе первичных звуковых объектов для последующей бриколажной обработки. Сначала обратимся к «Контракту рисовальщика». В его видеоряде постоянно обыгрывается образ агнца, предназначенного к закланию, соответственно, и музыкальное сопровождение этого видеоряда последовательно трансформирует ситуативно и семантически связанный с ним изначальный музыкальный матери-

ал Г. Перселла. Таковой является подвергаемая многократной переработке «Бравура» из семиоперы «Король Артур». Найман трансформирует ее метроритмическую и фактурную организацию, создавая первый и основной саундтрек фильма «Погоню за овцами лучше оставить пастухам». Эта музыка постоянно сопутствует образу мистера Нэвилла-рисовальщика.

Монтаж аудио- и видеорядов постепенно трансформирует семантический ряд с приземленного «пастух – овцы» в «овцы, отбившиеся от пастухов», далее – в возвышенное и жертвенное – «агнец, отбившийся от милосердной заботы пастыря» и, наконец «человек-агнец как объект заклания». Важно, что эта сценарная линия и соответствующий видеоряд сопровождаются трансформацией первоначального саундтрека, который приобретает драматические черты, но все равно остается узнаваемым в саундтреках «Бравура перед лицом несчастья» и «Смерть в воде». Все эти компоненты выразительности вырастают из единства синтетической аудиовизуальной формы воплощения художественного замысла.

В «Книгах Просперо» Найман оперирует не цитируемыми фрагментами, а стилизованными аллюзиями без явной отсылки к их истинному авторству. Эти стилизованные аллюзии замещают узнаваемые образцы музыки перселловского времени, лишая бриколажную технику очевидной «привязки» к конкретным музыкальным прототипам. Остаются лишь надындивидуальные узнаваемые интонационные модели, обобщенно репрезентирующие музыкальный стиль эпохи барокко. Таким образом, бриколаж Наймана в «Книгах Просперо» с его обобщенной квазибарочной стилизацией выполняет роль гораздо менее конкретизированного ассоциативного «моста» между планами реальности и фантазии.

В отличие от «Контракта рисовальщика» в «Книгах Просперо» кадровая раз-

верстка опирается главным образом на единый принцип монтажа, всесторонне передающий идею замкнутой всеобъемлющей континуальности, неторопливого развертывания событий в кадре в соответствии с темпами нарратива Просперо. Эта неспешность обеспечивает визуальную полифонию планов реального и воображаемого, благодаря чему зритель способен рассмотреть все в мельчайших деталях. К тому же, появляется способ плавно останавливать повествование Просперо и вставлять в видеоряд крупные сцены, стилистически приближенные к английской семиопере XVII в. Самой показательной в этом плане является сцена свадьбы Миранды и Фернандо, достигающая своей кульминации в терцете Юноны, Цереры и Ириды. Музыкальный ряд подобных эпизодов интенсивно эволюционирует в сторону снижения динамики сюжетного развития и очевидно стремится к сближению с драматургическими особенностями барочной оперы *seria*. Саундтреки явно тяготеют к масштабным музыкальным композициям (арии, терцеты, сольные вокальные номера персонажей), а диалоги лишаются музыкального сопровождения, получая семантические функции традиционных речитативов *сессо*.

«Книги Просперо» – это визуальный пир и внутренний шедевр. Но если вы ожидаете буквальной адаптации «Бури» Шекспира, на которой основан фильм, вы будете жестоко разочарованы», – пишет Натан Кокс⁷ (Cox N., 2019). Автор также упоминает, что «Действие «Бури» разыгрывается в основном в пантомиме, в то время как Просперо рассказывает практически весь устный текст»⁸ (Cox N., 2019). Из этого следует вывод, что красочная картина на экране, которую следует смотреть, скорее, как альбом с иллюстрациями, нежели художественный фильм, привела к тому, что музыкальный материал, созданный М. Найманом, был

переработан под нужды фильма самим П. Гринуэем, причем, как следует из разъяснений Наймана, без согласования с ним, что привело в итоге к разрыву отношений» (Караев Н., 2007).

Монументальный эпический ход событий киноленты и соответствующий ему способ монтажа, иной, нежели в предыдущих картинах, вполне ожидаемо нарушил концепцию звукового и, главное, музыкального дополнения видеоряда. «Трещину» дала главная скрепа – концептуальная основа аудиомузыкального синтеза: прежнее единство музыки и «картинки» превратилось в альтернативу либо динамика сюжетного процесса, поддержанного музыкой, либо – замкнутая целостность музыкальной драматургии крупных монотематических саундтреков, звучание которых «комментирует» довольно однотипные кадры медленно разворачивающихся панорам. Музыка, по мнению Гринуэя, становится слишком много. В результате, музыкальное сопровождение временами стилистически рассогласовывается с видеорядом, вынужденно «скатываясь» в область малозначительного фонового сопровождения, либо полностью исчезает, как в сцене «танец Калибана», который сопровождается лишь словесной перепалкой Калибана и Просперо.

Практически в каждом из саундтреков «Книг Просперо» в самой структуре паттернов, из которых строятся их композиции, можно уловить черты барочной стилистики. Однако концентрированные репетитивные скопления не всегда позволяют расслышать в них индивидуальные семантически нагруженные мотивы. Бесконечное мультиплицирование одних и тех же ритмомотивных формул снижает их индивидуальное своеобразие, оставляет им только статус структурной ячейки. Поэтому не возникает впечатления, что Найман интонационно-тематически связывает саундтреки между собой. Но это

также означает отход от принципа интонационно-тематического единства эволюционирующей образно-семантической линии главного героя, как это имело место в «Контракте рисовальщика»!

В «Книгах Просперо» мимолетные слуховые ощущения «стилевой схожести» время от времени отмечаются восприятием, однако теперь это, скорее, следствие использования репетитивной композиторской технологии, нежели устойчивые семантические маркеры. Сошлемся на мнение Герберта Кляйна, который в статье «По ту сторону зеркала: книги Питера Гринуэя о Просперо» отмечает: «Сам фильм Питера Гринуэя “Книги Просперо” работает по принципу “коробки с красками”⁹: едва ли найдется *изображение или кадр в фильме, которые не были бы созданы на основе какого-то предыдущего изображения* (курсив мой. – А.З.). Все это – цитаты и [они] уже являются отражениями, над которыми стоит задуматься еще раз. Это соответствует идее фильма, поскольку в нем предлагается показать образы в голове Просперо, а его идеи, в свою очередь, основаны на том, что он знает из книг или личного опыта. Отсюда следует, что перед нами снова пример принципа разнообразного воспроизведения знакомых элементов. “Коробка с красками” становится выразительной отдушиной воображения: изображения, хранящиеся в ее “архивах”, являются аналогами воспоминаний или страниц книги – возможно, всех книг этого мира. Искать оригинальность здесь – значит начинать не с того места. Гринуэй гораздо больше заботится о том, чтобы навести новый порядок в том, что уже есть, установить новые отношения, объединить разрозненные элементы и тем самым создать новые идеи»¹⁰ (Klein H., 1996).

3. Бриколаж как последняя скрепа многолетнего творческого союза. Возвращаясь к сравнению начального и последнего фильмов, созданных твор-

ческим союзом П. Гринуэя и М. Наймана, отметим, что циркуляция потоков оригинального и трансформированного бриколажем в обоих кинолентах не равновесна. В первом культурные потоки, вырывающиеся из прошлого в современность, представлены кратко, но весомо – узнаваемыми оригиналами музыки Перселла, аллюзиями ироничного злословия персонажей У. Теккерея, традиционной детективной интригой. Во втором – более размыто: пересказом шекспировской драмы, стиливыми маркерами английской барочной оперы. Зато и в том, и в другом фильме встречный поток бриколажных приемов, напротив, незатейлив в своей универсальности, безжалостно редуцируя все «входящее» то в отрефлексированный минималистской техникой музыкальный контент, то в банальное стяжательство, то в циничный адюльтер, давно лишенный первичной побудительной причины – непреодолимого сексуального влечения. В результате смысловые потоки движутся встречными курсами, но в восприятии зрителя не приходят к столкновению, оставаясь, хотя и встречаемыми, но не пересекающимися.

Отсюда следует, что и Гринуэй, и Найман совместно проводят огромную работу по трансмутации унаследованной культуры в случайный порядок знаков, который вполне согласуется с недосказанностью и намеренно подстроенными логическими провалами некогда крепкой сюжетной основы. В результате ни детектив («Контракт рисовальщика»), ни фабула о мести, восстанавливающей справедливость («Книги Просперо»), не получают полноценной развязки – они переведены в разряд символического, а потому в мире реального, подвергнутого деконструкции, – неуместны, а в мире символического – не приносят возмездия.

В условиях смысловой разомкнутости обоих фильмов техника бриколажа, трансформирующая первоначальные прототи-

пы и сопряженная с изменившейся в ходе эволюции техникой монтажа визуального и звукового рядов, все-таки не утрачивает статуса мощной объединяющей стилиевой доминанты. Но у совместного сюжетно-музыкального бриколажа Гринуэя – Наймана есть и особая содержательная глубина, основанная на искажающей рефлексии культурных потоков, где неу-

клонно возрастающий коэффициент искажения становится аллегорией уничтожения культуры. И если в первом фильме смерть культуры еще связана с личностью творца как жертва с жертвой, то во втором фильме она оборачивается символическим бегством творца и его творения из враждебной реальности в воображаемое и свободное от страданий инобытие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Контракт рисовальщика», «Повар, вор, его жена и ее любовник», «Зет и два нуля», «Отсчет утопленников», «Книги Просперо».

² Как следует из известного высказывания Наймана, первоначально музыка фильмам Гринуэя была не особо нужна. Но с началом работы над «Контрактом рисовальщика» все изменилось: Гринуэй обнаружил, что музыкальная составляющая фильма может существенно усиливать общий смысловой и эмоциональный эффект. Следовательно, многолетнее сотрудничество Гринуэя с Найманом протекало в соответствии с новой эстетической парадигмой, где музыке отводилась важная роль в драматургической концепции каждого нового фильма.

³ Собственно, об этом сообщает сам Найман в интервью Николаю Караеву на вопрос: «**Как случилось, что вы перестали работать вместе?**» – Майкл Найман ответил следующее: «В 1991-м мы работали над очередным фильмом под названием “Книги Просперо” по пьесе Шекспира “Буря”. Я написал тогда одну из лучших своих звуковых дорожек, не самую запоминающуюся, может быть, но совершенно исключительную в плане стилистического разнообразия. Питер был очень требователен, он хотел, чтобы я сделал то и это, пятое и десятое, в итоге я сочинил весьма изысканную, утонченную музыку. Потом я посмотрел готовый фильм. И понял, что он обошелся с музыкой отвратительно. Питер использовал ее совсем не так, как мы с ним о том говорили, и он был в своем праве, но я потратил много времени, денег и сил, чтобы написать нечто, что ему понравилось бы, а он все переделал. Я понимаю, что, видимо, в процессе фильм изменился, и роль музыки изменилась соответственно, но я ощущал, что он должен был – не посоветоваться со мной, нет, потому что Питер Гринуэй не просит советов, – он должен был хотя бы поставить меня в известность о том, что делает. Я огорчился до глубины души, потому что он обошелся с музыкой очень несправедливо. Я сказал ему предельно ясно, что недоволен тем, что

произошло. И он перестал со мной разговаривать. Ладно. Мы выжили друг без друга – он как режиссер, чьи фильмы неизменно привлекают внимание, я как композитор, пишущий музыку для фильмов и не только. *Можно сказать, что нашу дружбу разрушили творческие разногласия* (курсив мой. – А.З.). Что очень печально, конечно» (2007).

⁴ «In his varied cinematic and artistic output now spanning four decades, Peter Greenaway has remained a provocative and sometimes controversial filmmaker and visual artist. Nearly all of Greenaway's films employ artist-figures as central characters; his work often foregrounds the struggles that visual artists, writers, or architects have with patrons, publishers, museums, and the like» (Dragan R., 2011).

⁵ «It was very important for me that there should be a correspondence between the actual drawing of the country house and the circumstances of what the camera sees. Every time you see a hand in this film, it's my hand actually drawing the landscape and the people concerned» (Greenway P., 2003).

⁶ «Greenaway's experiment in *The Tulse Luper Suitcases*, which crosses the boundaries between older and newer media, mirrors his earlier experiment in moving beyond the book toward a new kind of cinema in *Prospero's Books*. I contend that while Greenaway's successful adaptation of Shakespeare argues for cinema as being equal (if not superior) to the written word, his direct engagement with Web 2.0 technologies in *The Tulse Luper Suitcases* must be viewed as an incomplete experiment, one that ultimately privileges writing and the impulse to tell stories by authors (and auteurs) like himself» (Dragan R., 2011).

⁷ «For those willing to surrender to it, *Prospero's Books* is a visual feast and a visceral masterwork. But if you're expecting a literal adaptation of Shakespeare's *The Tempest*, on which the film is based, you'll be sorely disappointed» (Cox N., 2019).

⁸ «The action of *The Tempest* is acted out mostly in pantomime while Prospero narrates virtually all of the spoken text» (Cox N., 2019).

⁹ Визуальная составляющая фильма, действительно напоминает коробку с красками или палитру, на которой находится множество красок различных цветов. В фильме неоднократно встречаются схожие по компоновке мизансцены. Подчас их акцентированные визуальные отличия сводятся главным образом к перемене цветов одеяний главного героя. Зритель неизбежно оказывается «лицом к лицу» с цветовой символикой в кадре. Одежды Просперо – первое, что отмечается зрительским восприятием: это крупные «цветовые пятна» шляп, накидок, платьев ярких чистых тонов – белого, красного, голубого – которые попеременно «окрашивают» внутренним цветом эмоциональные контексты действия, происходящего на экране.

¹⁰ «Peter Greenaway's *Prospero's Books* itself functions according to the Paint Box principle: there is

hardly an image or a shot in the film that is not generated from some previous image. Everything is quotation, and already a reflection which is the n reflected upon once more. This is in line with the statement of the film, for it proposes to show the images in Prospero's head, and his ideas in turn are based on what he knows from books or personal experience. Thus, here again is an example of the principle of variegated re-presentation of familiar elements. The Paint Box becomes the imagination's expressive outlet: the images stored in its "archives" are the counterparts of the memory or of the pages of a book – potentially all the books of this world. To search for originality here would be to begin at the wrong place. Greenaway is much more concerned to give new order to that which is already at hand, to establish new relationships, bring disparate elements together and thereby create new insights» (Klein H., 1996).

ЛИТЕРАТУРА

Караев Н. Как Майкл Найман остановил пре- красное мгновение // День за днём. 2007. URL: <https://webcitation.org/65C0x9VDF?url=http://www.dzd.ee/?SID=> (дата обращения: 01.12.2023).

Cox N. Prospero's books (1991) // WordPress. 2019. URL: <https://ncosny.wordpress.com/2019/11/17/prosperos-books-1991/> (дата обращения: 13.01.2025).

Dragan R. Brave New Worlds: The Book, the Cinema, and Web 2.0 in Peter Greenaway's «TheProspero's Books» and «The Tulse Luper Suitcases» // JSTOR. 2011. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798779> (дата обращения: 25.12.2024).

Greenway P. Murder he drew // Guardian News & Media. 2003. URL: <https://www.theguardian.com/film/2003/aug/01/1> (дата обращения: 25.12.2024).

Klein H. «The far side of the mirror»: Peter Greenaway's Prospero's Books // Erfurt Electronic Studies in English. 1996. URL: <https://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/klein/12-96.html> (дата обращения: 11.01.2025).

REFERENCES

Cox, N. (2007), "Prospero's books (1991)", WordPress, Available at: <https://ncosny.wordpress.com/2019/11/17/prosperos-books-1991/> (Accessed 13 January 2025). (in Eng.)

Dragan, R. (2011), "Brave New Worlds: The Book, the Cinema, and Web 2.0 in Peter Greenaway's «TheProspero's Books» and «The Tulse Luper Suitcases»", JSTOR, Available at: <https://www.jstor.org/stable/43798779> (Accessed 25 December 2024). (in Eng.)

Greenway, P. (2003), "Murder he drew", Guardian News & Media, Available at: <https://www.theguardian.com/film/2003/aug/01/1> (Accessed 25 December 2024). (in Eng.)

Karayev, N. (2007), "How Michael Nyman stopped a beautiful moment", Den' za dnem [Day by Day], Available at: <https://webcitation.org/65C0x9VDF?url=http://www.dzd.ee/?SID=> (Accessed 01 December 2023). (in Russ.)

Klein, H. (1996), "«The far side of the mirror»: Peter Greenaway's Prospero's Books", Erfurt Electronic Studies in English, Available at: <https://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/klein/12-96.html> (Accessed 11 January 2025). (in Eng.)

Сведения об авторе

Звягина Анастасия Сергеевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор К.М. Курленя)
E-mail: nastena.zvyagina.95@gmail.com

Author Information

Anastasya S. Zvyagina, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor K.M. Kurlenya)
E-mail: nastena.zvyagina.95@gmail.com

Поступила в редакцию 15.01.2025

После доработки 19.02.2025

Принята к публикации 06.03.2025

Received 15.01.2025

Revised 19.02.2025

Accepted for publication 06.03.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 176–182
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 1, pp. 176–182
ISSN 2308-1031

© Антипова, Ю.В., 2025

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-176-182

КАВКАЗСКИЙ ТУРБО-ФОЛК КАК ТРЕНД ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНО-ПОП-МУЗЫКИ

Ю.В. Антипова¹

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

Аннотация. Статья продолжает ряд исследований автора, касающихся проблемы привлечения языковых средств традиционной музыки народов мира в пространство популярной музыкальной культуры. Ставший ярким явлением в отечественном поп-мейнстриме кавказский турбо-фолк (кавказский шансон) рассматривается как образец этно-поп-музыки и характеризуется следующими особенностями: как любые этнически окрашенные стили поп-музыки он дает самое поверхностное представление о традиционной музыке региона, на протяжении 2010-х и уже 2020-х гг. кавказский турбо-фолк становится все более представительным сегментом российского шоу-бизнеса, он компенсирует дефицит маскулинности, брутальности, патриотизма, семейных ценностей. Актуальность исследования связана с выяснением текстологических и музыкально-стилистических особенностей композиций кавказских поп-песен: исполняемые на русском языке они содержат многие языковые неточности; две основные разновидности жанра отражают главные ментальные свойства условно-кавказского – бойкая лезгинка («Салам алейкум братьям» И. Итляшева) отвечает за тематику *Братства кавказских народов*, а песни в стиле латиноамериканской поп-музыки («Она любила розы» И. Итляшева) утверждают следование актуальным трендам, важным в *завоевании непокорной Женщины*. Доказывается, что из богатого арсенала традиционной музыки Северного Кавказа избираются лишь некоторые ее клише: речитация на одном звуке, обыгрывание оборота t-VII в натуральном миноре, включение в мелодию характерной кавказской орнаментики, ритмическая оstinatность. Подобная избирательность и усредненность средств не позволяет говорить о принадлежности кавказского турбо-фолка к фольклорному пласту, но как об оригинальном явлении глобального рынка массовой музыки.

Ключевые слова: поп-музыка, этно-поп, кавказский турбо-фолк, кавказский шансон

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова Ю.В. Кавказский турбо-фолк как тренд отечественной этно-поп-музыки // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 176–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-176-182.

CAUCASIAN TURBO-FOLK AS A TREND IN DOMESTIC ETHNO-POP MUSIC

Yu.V. Antipova¹

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

Abstract. The article continues a series of the author's studies concerning the problem of bringing linguistic means of traditional music of the peoples of the world into the space of popular musical culture. Having become a striking phenomenon in the domestic pop mainstream, Caucasian turbo-folk (Caucasian chanson) is considered as an example of ethno-pop music and is characterized by the following features: like any ethnically colored pop music

styles, it gives the most superficial idea of the traditional music of the region; throughout the 2010s and already in the 2020s Caucasian turbo-folk has become an increasingly representative segment of Russian show business; it compensates for the deficit of masculinity, brutality, patriotism, and family values. The relevance of the study is associated with the clarification of the textual and musical-stylistic features of the compositions of Caucasian pop songs: performed in Russian, they contain many linguistic inaccuracies; two main varieties of the genre reflect the main mental properties of the conventionally Caucasian - the lively lezginka ("Salam aleikum to the brothers" by I. Itlyashev) is responsible for the theme of the Brotherhood of the Caucasian peoples, and songs in the style of Latin American pop music ("She loved roses" by I. Itlyashev) assert adherence to current trends, important in conquering the rebellious Woman. It is proven that from the rich arsenal of traditional music of the North Caucasus, only some of its clichés are selected: recitation on one sound, playing with the t-VII turn in natural minor, inclusion of characteristic Caucasian ornamentation in the melody, rhythmic ostinato. Such selectivity and averaging of means does not allow us to speak about the belonging of Caucasian turbo-folk to the folklore layer, but as an original phenomenon of the global mass music market.

Keywords: pop music, ethno-pop, Caucasian turbo-folk, Caucasian chanson.

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

For citation: Antipova, Yu.V. (2025), Caucasian turbo-folk as a trend in domestic ethno-pop music", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 176–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-176-182.

Элементы традиционного музыкального искусства народов мира довольно интенсивно привлекаются в стили и жанры популярной музыки современности. Сложно говорить о том, что происходящее повсеместно «омассовление» и коммерциализация фольклора влияет на сохранение его первозданности, поэтики, богатого художественного мира, многообразия образцов. Речь идет о различных формах трансформации, даже мутации и новой судьбе этнического пласта, который, возможно, навсегда меняет свой облик и статус.

По-видимому, мы идем к глобальному, наднациональному культурному пространству, где традиционное искусство все менее привязано к определенным локациям, воспроизводится вне зависимости от этнической принадлежности исполнителей, откликается слушателям по всему миру, поскольку подается отфильтровано и через обнаружение «всеобщих», универсальных деталей (Антипова Ю., 2024). Нуждающийся в непрерывной подпитке поп-мейнстрим¹ словно бы отслеживает наиболее «ходовые» интонации, ритмы, ладовые конструкции и, облекая их в современные аранжировки и подчиняя стандартам поп-индустрии, рождает свежие шлягеры и новые

тренды (их новизна, впрочем, иллюзорна, что будет доказано в дальнейшем).

Для обозначения многочисленных околофольклорных явлений в области масскульта выработан обширный спектр понятий: этно, этника, фолк, турбо-фолк, этнобит², World Beat, Neo Folk и множество других терминов, фиксирующих определенную стилистическую направленность, а также характер и техники работы с фолк-компонентами (Ethno fusion, этно-джаз, этно-поп, этноэлектроника / этнотроника / фолктроника, фолк-рок, поп-фолк, этно-хаус (или фолк-хаус), техно-фолк, inde-folk, этно-транс) (Живица А., 2022; Шапошников М., 2017). Обратимся к одному из них.

Кавказская поп-музыка (кавказский турбо-фолк, кавказский шансон³) – представительный сегмент российского шоу-бизнеса, который начиная с 1990-х гг. все больше присутствует в российских музыкальных чартах, бытовой и праздничной среде россиян. Активно настолько, что в 2021 г. песня «Горький вкус» Султана Лагучева была признана в России самой просматриваемой на платформе YouTube (125 млн просмотров; к 2025 г. – 300 млн). Десятки композиций созданы такими авторами, как А. Калайчева, Ш. Кашешов, А. Кенчешаов, К. Лахова,

А. Мугу, А. Начесова, С. Негуч, А. Сана-шокова, А. Тлебзу (имена которых, впрочем, зачастую находятся в тени исполнителей, имеющих всероссийскую славу).

Разумеется, как и в случае с другими этнически окрашенными стилями поп-музыки⁴, российский обыватель имеет самое поверхностное представление о некоем общекавказском стиле, вне разделения на отдельные нации (дагестанцы, черкесы, адыгейцы, чеченцы), не говоря уже о понимании национального разнообразия внутри каждого региона (в одном только Дагестане проживают аварцы, агулы, даргинцы, кумыки, лакцы, табасараны, лезгины и другие народности). Этот монолитно-усредненный образ Кавказа имеет прочные корни в отечественной культуре, начиная от ориентализма русских классиков до советского кавказского культурного «глянца», в котором регион выступал как яркая экзотическая краска в общей палитре культур союзных республик⁵. Не будем здесь касаться социально-политической стороны вопроса, связанной с судьбами кавказских диаспор, комьюнити и криминальных группировок в России, проблемами северо-кавказских сепаратистских движений (все эти аспекты сыграли, безусловно, большую роль в становлении этого сегмента отечественного шоу-бизнеса), сосредоточившись исключительно на той стороне, что обусловлена созданием тренда кавказской поп-музыки в нашей стране, популярностью уже упомянутых кавказского шансона, кавказского турбо-фолка⁶ и превращением локальной музыкальной традиции в часть мейнстрима российской (русскоязычной) массовой культуры.

Длительное время звучание подобного рода контента устойчиво связывалось у большинства россиян с музыкой водителей такси и маршруток, продавцов и держателей фруктовых рынков, ресторанов и кафе – выходцев с Кавказа. В дальнейшем ситуация стала меняться: клипы с со-

лидными кавказцами или дружными бой-киками джигитами появлялись все чаще на музыкальных каналах и крупных сценах, песни зазвучали на дискотеках и праздниках, роликах (так называемых сторис, шотах, рилсах) в Интернете. Эта эмансипация кавказского стиля и существенное повышение его статуса свидетельствовали об определенных социальных и культурных запросах российского общества.

Кавказский поп-мейнстрим откликнулся миллионам россиян сдержанной (слегка подавленной) эмоциональностью: кипящие страсти зачастую словно бы скрываются (за исключением лезгинко-образных композиций), подчеркивая это присущее гордым горцам поведение. Симптоматично, что подавляющее большинство популярных в России исполнителей кавказской поп-музыки – мужчины, на чей внешний вид обратим внимание: здесь нередко традиционные густые бороды, темные очки, закрывающие значительную часть лица, мужские спортивные костюмы, кепки. Кавказский турбо-фолк стал формой реакции на гендерную неопределенность, обширную нетрадиционную мировую повестку, феминистические настроения, «расслабленность» – условно – цивилизации Запада. Горячий патриотизм (уважение к нации, ее религии и духовным заповедям ислама), возведенные в культ семейные традиции стали одной из форм ориентализма в современной российской культуре.

Большую часть композиций кавказской поп-музыки составляют те, что передают переживания сурового горца, мужчины-хозяина, мужчины-добытчика: подавляющее число песен воспевают Её, капризную, стервозную, но магнетически притягательную. Важное место занимают песни, посвященные *Братству кавказских народов* (главным хитом стала композиция «Салам алейкум братьям» Ислама Итляшева). Тексты кавказского шансона,

с одной стороны, многословны, с другой – изобилуют бытовизмами, рассогласованиями, смысловыми неточностями, не совсем удачными рифмами, вроде «влюбился я в девчонку одну / красивую и очень умную». Стилистические странности, впрочем, вызывают симпатию и оправдываются тем, что русский язык для авторов и исполнителей песен не является родным. Легкий акцент придает этой музыке налет инородности-иностранности. Подчеркнем в тексте ниже (уже упомянутом хите «Горький вкус» С. Лагучева) некоторые шероховатости:

Не говори мне ничего
И дай минуту мне подумать,
Я пью *шотландское вино*,
Пытаюсь мыслями запутать,
Не говори мне о любви,
Которой *нету* в твоём сердце,
И не зови меня своим,
Ты перешла мои границы.
А горький вкус *твоей любви*
Меня убил, теперь без сил,
А ты, змея,пустила яд,
Любовный яд, а я так рад,
Что все прошло, а может быть
И не было и ничего,
Прощай, прощай и никогда
Меня, прошу, не вспоминай...

Хиты кавказской поп-музыки образуют две основные разновидности. К первой относятся быстрые танцевальные композиции в характере лезгинки (разумеется, лезгинки условной, поп-лезгинки, одним из классических образцов которой стали композиции «Черные глаза» Айдамира Мугу и «Калым» Мурата Тхагалегова). Ко второй – более умеренные по темпу песни с аранжировкой в стиле эстрадной латиноамериканской – ламбадообразной – музыки («Она любила розы» Ислама Итляшева), одновременно наследующие традиции русского шансона. По-видимому, благодаря тембровому решению (развязный, с хрипотцой вокал,

синтезатор с нехитрым набором сэмплов гитары, иногда бас-гитары, ударных, клавиш) этот тип получил название кавказский шансон.

Подобное соединение кавказского с латиноамериканским представляет наиболее оригинальную художественную форму и доказывает, с одной стороны, тотальность влияния латиноамериканской поп-музыки на мировую культуру, с другой – способность разноэтнических форм сливаться в новые гибриды. Кроме указанных стилевых разновидностей здесь могут проявиться отголоски блатной песни («Пиковая дама» Магомеда Дзыбова), дансинговой ресторанно-кабацкой стилистики («Стоп, музыка» Ислама Мальсуйгенова и Зульфии Чотчаевой), «цыганочки» («Рулетка» все того же Магомеда Дзыбова). В творчестве последнего упомянутого исполнителя, уроженца адыгского аула Уляп выявляют черты адыгейского рембетико⁷, родившего на пересечении русского городского фольклора, воровской романтики и черкесской традиции (Халилов Б., 2020).

В мелодике кавказских шлягеров наблюдаются некоторые связанные с фольклорными традициями Кавказа обороты. Укажем на преобладание ниспадающих мотивов, присутствие элементов интонационной скороговорки, идущее от танцевальной (инструментальной) традиции кавказских народов, а также приемы речевого интонирования (пропевания-проговаривания фрагмента стиха, «при котором ритмически “измельченные” звуки проскальзывают, а весь нисходящий мелодический оборот воспринимается глиссандирующим потоком на одном дыхании» (Вишневская Л., 2010)). Активно задействованы кварто-квинтовые формулы, звучащие здесь как дополнительный штрих напора и активности.

Чаще всего мелодический остов составляет характерное движение по звукам тонического и натуральной VII сту-

пени трезвучий (непременно в миноре со «следами» эолийского лада). Эта диатоническая «ясность», отсутствие вводно-тоновости, движение по опорным звукам лада (в случае с тоникой), «конкретность» и «определенность» аккордовых звуков в целом придает мелодике известную стабильность и мужественность, а полное избегание мажора (VII никогда не станет доминантой к параллельной тональности) – устойчивость и непреклонность с некоторой долей трагизма.

В некоторых случаях «немногословность» кавказского поп-стиля компенсируется идущими от народной музыки включениями в мелодию характерных орнаментальных штрихов – «форшлагов» и «мордентов», а также кавказской гармонике – самого распространенного инструмента Северного Кавказа с характерным резким и ярким звучанием и празднично-танцевальной семантикой (Гучева А., 2004).

Лейтгармонией всех а'la кавказских песен является длительное обыгрывание уже указанного параллелизма I-VII натуральном в миноре. Кроме этого, клише «горской» музыки – обязательное звучание все той же натуральной VII после субдоминанты с дальнейшим утверждением тоники. Гармоническое однообразие может лишь изредка сочетаться с «западными» оборотами. Так, в песне М. Дзыбова «Пиковая дама» обыгрывание оборота I-VII сочетается с полным автентическим оборотом, однако подобных примеров довольно мало. Присущие кавказской музыке повторяющиеся ритмические конструкции естественным образом совмещаются с единообразием битовой пульсации в любом турбо-фолке как сегменте поп-музыки.

Вместе с тем в новых кавказских песнях никак не отражена богатейшая традиция вокального многоголосия, инструментального (в том числе инструментально-танцевального) исполнительства народов Кавказа и многих других устойчивых северокавказских певческих моделей. Указанные повторяющиеся «штампы» приводят к естественному исчерпанию их выразительных ресурсов и требуют все более частых «отклонений» в другие стили поп-музыки (таковы «Хищница» И. Итляшева, «Горячая, гремучая» С. Лагучева и др.)

Итак, в условиях перенасыщения музыкального рынка и вместе с тем поиска свежих ресурсов (в том числе архаики, экзотики, неопрIMITИВА) обращение к этническим кавказским элементам в пространстве мейнстрима носит характер даже не ремейкерства или стилизации. К нему не применимы понятия реконструкторская среда (Пожарницкий С., 2017), вторичный, «фасадный» фольклор (фольклоризм, сценический фольклор). Речь идет о частичном использовании отдельных элементов фольклора, введенных в устойчивые жанрово-стилевые формы массовой музыки.

Очевидно, этот массив музыки продолжает давние традиции стабильного присутствия кавказского стиля в культуре многонационального Союза и не является чем-то ранее неизвестным. Кроме того, следует говорить о появлении новых традиций: кавказские песни, распетые на русском языке, с привлечением клише народной музыки, компенсируют возникший дефицит мускулинности и традиционных ценностей, актуализируют экзотику суровых, но страстных горцев, а также оригинальные краски Кавказа в массиве привычных звучаний мировой поп-музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хотелось бы подчеркнуть, что не всегда использование фольклорного материала в массовой музыке имеет спекулятивный, коммерческий характер. Существует немало исполнителей, работающих с этникой в формате творческого диалога (джаз, фьюжн) или, напротив, максимально сохраняющих аутентичность звучания. Однако в таком случае популярность среди массового слушателя оказывается значительно более низкой, нежели у представителей поп-мейнстрима.

² Сокращения понятий этническая музыка и фольклорная музыка произошло, по-видимому, по тому же принципу сокращения длиннот, что свойственно массовой культуре в целом.

³ Данные понятия циркулируют в различных Интернет-сайтах, видеохостингах, материалах СМИ и используются для обозначения сборников песен, альбомов отдельных исполнителей в жанре кавказской поп-музыки.

⁴ Подробнее об этом: (Антипова Ю., 2017; 2024).

⁵ Общеизвестно, что в России эстрадная музыка, опирающаяся на традиционные элементы, существовала долгие десятилетия: восприимчивый народ бывшей Империи, огромного Союза был нацелен на интегрированность, ассимиляцию, интернационализацию, а потому славянское, цыганское, молдавское, татарское, кавказское (и другие формы этнического) сосуществовали в звуковом ландшафте страны (Антипова Ю., 2017). Данное обстоятельство ни в коем случае не исключает того, что в различных регионах страны – и на Северном Кавказе в том чис-

ле – носители локальных фольклорных традиций существуют, исполняют аутентичный фольклор на родных языках народностей, населяющих регион, транслируют фольклорное искусство по различным каналам коммуникации со слушателем (распространение записей, концертные выступления, образовательные программы). Следует также указать на представителей масскульта, занимающихся смелыми экспериментами в менее популярных сегментах рынка (хип-хоп, рок, world music, фьюжн, кроссовер и др.), не входящих в отечественный поп-мейнстрим (Бояринов Д., 2023).

⁶ Шансон – жанр отечественной эстрады, ассимилировавший жанровые признаки городской, бардовской, блатной песни, некоторых фольклорных жанров (подробнее об этом: (Глазкова С., 2014)). Турбо-фолком в наши дни принято обозначать музыкальный стиль, сочетающий в себе элементы национальной музыки и современной поп-музыки.

⁷ Рембетико – городские песни в Греции 20–30-х гг. XX в., вобравшие греческие и восточные элементы и воспевающие жизнь бродяги-романтика, человека из народа, изгоя. В прошлом повествующие о трагических событиях, происходящих в Греции в тот период, в наши дни рембетико являются популярными песнями местных вечеринок и музыкальным символом страны (Рахматулина Т. Рембетико // Электронный портал Greek.ru. URL: <https://www.greek.ru/all/music/narodmusic/index5.php> (дата обращения: 14.12.2024)).

ЛИТЕРАТУРА

Антипова Ю.В. Этнический компонент в российской массовой музыке // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14, № 2. С. 177–182.

Антипова Ю.В. Феномен «Otyken»: К изучению мировой этно-поп-музыки // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 2. С. 175–188.

Бояринов Д. Ответная реакция. Как дагестанская группа «нееет, ты что?» разрушает стереотипы о кавказской музыке // *Сноб*. 21.07.2023. URL: <https://snob.ru/culture/otvetnaya-reakciya-kak-dagestanskaya-gruppa-neeet-ty-chto-razrushaet-stereotipy-o-kavkazskoj-muzyke/> (дата обращения: 14.12.2024).

Вишневская Л.А. Традиционная песня адыгов, балкарцев и карачаевцев в контексте ранних форм интонирования // *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-pesnya-adygov-balkartsev-i-karachaevtsev-v-kontekste-rannih-form-intonirovaniya/viewer> (дата обращения: 14.12.2024).

Глазкова С.Н. Феномен шансона в массмедиа: Разрушение культуры или традиция? // *Мир русского слова*. 2014. № 4. С. 39–43.

REFERENCES

Antipova, Yu.V. (2017), "Performing manners in modern Russian pop music", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of culture], vol. 14, no. 2. pp. 177–182. (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2024), "The phenomenon of «Otyken»: towards the study of world ethno-pop music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2. pp. 175–188. (in Russ.)

Boyarinov, D. (2023), "Feedback. How the Dagestani group «Nooo, what are you doing?» destroys stereotypes about Caucasian music", *Snob*, Available at: <https://snob.ru/culture/otvetnaya-reakciya-kak-dagestanskaya-gruppa-neeet-ty-chto-razrushaet-stereotipy-o-kavkazskoj-muzyke/> (Accessed 14 December 2024). (in Russ.)

Glazkova, S.N. (2014), "Chanson in media: destruction of culture or traditions?", *Mir russkogo slova* [The world of Russian word], no. 4. pp. 39–43. (in Russ.)

Gucheva, A.V. (2004), *Natsional'naya garmonika v traditsionnoi muzykal'noi kul'ture adygov vtoroi poloviny XIX – kontsa XX vv.* [National accordion in the traditional musical culture of the Adyghe people

Гучева А.В. Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов второй половины XIX – конца XX вв.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Нальчик, 2004. 24 с.

Живица А.Р. Современные направления этнической музыки // Художественное образование и наука. 2022. Т. 1, № 30. С. 172–179.

Пожарицкий С. Булат Халилов: «Тимур Муцураев – это чеченский культурный опыт» // Нож. 07.10.2017. URL: <https://knife.media/ored-recordings/> (дата обращения: 14.12.2024).

Халилов Б. Шичепшин, ионика и колониализм: Краткий гид по новой традиционной музыке Кавказа // Нож. 29.01.2020. URL: <https://knife.media/caucasian-music/> (дата обращения: 14.12.2024).

Шапошников М.В. Тувинская музыка и World Music // Новые исследования Тувы. 2017. № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (дата обращения: 14.12.2024).

of the second half of the 19th – late 20th centuries]. Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nalchik, 24 p. (in Russ.)

Halilov, B. (2020), “Shichepshin, ionics and colonialism: a short guide to the new traditional music of the Caucasus”, *Nozh* [Knife], Available at: <https://knife.media/caucasian-music/> (Accessed 14 December 2024). (in Russ.)

Pozharitsky, S. (2017), “Bulat Khalilov: «Timur Mutsuraev is a Chechen cultural experience»”, *Nozh* [Knife], Available at: <https://knife.media/ored-recordings/> (Accessed 14 December 2024). (in Russ.)

Shaposhnikov, M.V. (2017), “Tuvan music and World Music”, *Novye issledovaniya Tuvy* [The new research of Tuva], no. 2, Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (Accessed 14 December 2024). (in Russ.)

Vishnevskaya, L. (2010), “Traditional song of the Adyghe, Balkars and Karachays in the context of early forms of intonation”, *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [The Bulletin of the Adyghe State University, the series “Philology and the Arts”], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-pesnya-adygov-balkartsev-i-karachaevtsev-v-kontekste-rannih-form-intonirovaniya/viewer> (Accessed 14 December 2024). (in Russ.)

Zhivitsa, A.R. (2022), “Modern directions of ethnic music”, *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], vol. 1, no. 30. pp. 172–179. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

Author Information

Yulia V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Member of the Board of the Siberian Branch of the Russian Union of Composers
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 07.01.2025

После доработки 06.03.2025

Принята к публикации 09.03.2025

Received 07.01.2025

Revised 06.03.2025

Accepted for publication 09.03.2025

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2025, Т. 13, № 1

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 15.03.2025. Дата выхода в свет 30.03.2025

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 16,01. Уч.-изд. л. 13,6

Тираж 300 экз. Заказ № 59. 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