
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 13, № 2. 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. 2. 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 Юзэфовна, 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

Предвечнова Е.О.

О семантике мифопоэтических образов-символов в Концерте
для фортепиано с оркестром е-moll, ор. 60, № 3 (Баллада) Н.К. Метнера 9

Медведева Е.В.

Особенности авторского стиля в камерно-инструментальном творчестве
А.Б. Гольденвейзера на примере Поэмы, ор. 38 19

Ли Цзиньчан

Соната № 12, ор. 69 «Античная» Дмитрия Толстого:
Специфика претворения жанра 29

Новикова О.В., Иванова А.Е.

Рок-опера А. Круглова и Е. Ханпиры «Последнее испытание»:
музыкально-драматургическая организация 38

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Усачева О.В.

Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань,
Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть II 52

Санникова Н.В.

«Русский след» в камерно-инструментальном творчестве Сюй Шуя 64

Су Ялинь, Мозгот С.А.

Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая
змея» Чжоу Луна 71

У Цзе

Симфоническая поэма «Су У» Чжан Сяоху в контексте национальной
композиторской школы 83

Забулионите А.К.И., Цзян Тяо

Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана
«Новая "Охмелевшая фрейлина"». Часть 1 94

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Усманова А.Р.

Жанрово-стилевые особенности в свадебных песенных традициях тюркских
этнических групп Волго-Каспия 105

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Светлова О.А.

Иркутская музыкально-театральная критика на страницах газеты «Сибирь»
(1873–1887) 116

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Ерёменко Г.А.

Процедура содержательного анализа музыкального произведения в вузовском обучении музыковеда	127
--	-----

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Пыльнева Л.Л.

Проблемы образовательного процесса в условиях цифровизации	137
--	-----

Тараева Г.Р.

Творческая работа с информационно-коммуникационными технологиями в теоретических дисциплинах музыкального вуза	146
---	-----

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Глазкова Ю.В.

«Книга хоралов для земли Шлезвиг-Гольштейн» И.К. Киттеля как свидетельство принципов pedalpoint аппликатуры в органной музыке И.С. Баха	154
---	-----

Зуй Л.Б., Ванчуглов А.В.

Устранение недостатков постановки скрипачей при помощи техники Ф.М. Александера	162
--	-----

Жэнь Яобинь

Исполнительское творчество выдающихся китайских теноров Ши Хунъэ и Ван Хунвэя: особенности певческого стиля	176
--	-----

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Predvechnova E.O.</i>	
On the semantics of mythopoeic image-symbols in e-moll Piano Concerto, op. 60, no. 3 (Ballad) by N.K. Medtner	9
<i>Medvedeva E.V.</i>	
Features of author's style in chamber-instrumental creativity A.B. Goldenweiser on the example of the "Poem", op. 38	19
<i>Li Jinchang</i>	
Sonata no. 12, op. 69 "Antique" by Dmitry Tolstoy: the specifics of the genre's implementation	29
<i>Novikova O.V., Ivanova O.E.</i>	
Rock opera by A. Kruglov and E. Khanpira "The Last Test": musical and dramaturgical organization	38

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Usacheva O.V.</i>	
Conversation of the trends of modern musical thought (Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun). Part II	52
<i>Sannikova N.V.</i>	
The "Russian trace" in the chamber and instrumental works of Xu Shuya	64
<i>Su Yalin, Mozgot S.A.</i>	
Mythopoetics and the structure of the artistic world in the opera "Madame White Snake" by Zhou Long	71
<i>Wu Jie</i>	
The symphonic poem "Su Wu" by Zhang Xiaohu in the context of the National School of Composition	83
<i>Zabulionite A.K.I., Jiang Tao</i>	
Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang "The New «Drunken Beauty»". Part 1	94

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Usmanova A.R.</i>	
Genre and stylistic features of wedding songs of the Turkic peoples of the Volga-Caspian region	105

MUSIC CULTURE OF SIBERIA

<i>Svetlova O.A.</i>	
Irkutsk music and theater criticism on the pages of the newspaper "Siberia" (1873–1887)	116

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Eremenko G.A.

The procedure for the meaningful analysis of a musical composition in the musicologist university education	127
--	-----

INFORMATION TECHNOLOGY IN THE ART OF MUSIC AND EDUCATION

Pylneva L.L.

Problems of the educational process in the context of digitalization	137
--	-----

Taraeva G.R.

Creative work with information and communication technologies in the theoretical disciplines of a music university	146
---	-----

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

Glazkova Yu.V.

“The Book of Chorales for the Land of Schleswig-Hollstein” by J.Ch. Kittel as evidence of the principles of pedal fingering in the organ music of J.S. Bach	154
---	-----

Zui L.B., Vanchugov A.V.

Overcoming the deficiencies in violin placement using the Alexander Technique	162
--	-----

Ren Yaobin

Performing creativity of outstanding Chinese tenors Shi Hong'e and Wang Hongwei: features of singing style	176
---	-----

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 9–18
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 9–18
ISSN 2308-1031

© Предвечнова, Е.О., 2025

УДК 786.2

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-9-18

О СЕМАНТИКЕ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ E-MOLL, op. 60, № 3 (БАЛЛАДА) Н.К. МЕТНЕРА

Е.О. Предвечнова¹

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

Аннотация. В статье впервые представлен семантический анализ программы, структурно-жанрового инварианта и мифопоэтических символических образов в Концерте для фортепиано с оркестром e-moll, op. 60, № 3 (Баллада) Н.К. Метнера. Изучены мифопоэтические образы-символы на уровне текста, контекста и интертекста. Рассмотрены особенности символической программы, обусловленные содержанием стихотворения М.Ю. Лермонтова «Русалка». Экстрамузыкальная семантика тематизма Концерта, op. 60 формируется на основе влияния литературного жанра баллады благодаря символическому мышлению композитора. Проводятся интертекстуальные параллели с балладами Ф. Шопена, И. Брамса, где также проявилась идея романтического двоемирия, повествовательности, эпичности. На уровне текста драматургия образов-символов выражена в идиллическом хронотопе, специфика которого определяется взаимодействием мистической (вода, Русалка), реальной (огонь, Витязь), и сакральной (время-вечность, земля, Автор) символическими сферами. Анализ интрамузыкальной семантики тематизма выявил лирико-эпические, психологические, драматические, жанрово-танцевальные образы. В процессе изучения семантического содержания текста отмечается, что образ-символ Русалки представлен темами призыва, бурной волны, игривого танца, образ-символ Витязя выражен темами воли, судьбы, восклицания, ликования, колоколов. Время-вечность Автора показано темой воспоминаний, выполняющей на интертекстуальном уровне функцию лейтмотива, семантической доминанты творчества композитора. Выявляются такие свойства музыкального мышления композитора, как мифопоэтичность, синтетичность, симфоничность, теургийность. Специфика структурно-семантического жанрового инварианта Концерта выражена в концепции «Человек теургический».

Ключевые слова: Н.К. Метнер, фортепианный концерт, семантика программности, образ-символ, структурно-семантический жанровый инвариант

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Предвечнова Е.О. О семантике мифопоэтических образов-символов в Концерте для фортепиано с оркестром e-moll, op. 60, № 3 (Баллада) Н.К. Метнера // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 9–18. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-9-18.

ON THE SEMANTICS OF MYTHOPOEIC IMAGE-SYMBOLS IN E-MOLL PIANO CONCERTO, op. 60, no. 3 (BALLAD) BY N.K. MEDTNER

Е.О. Predvechnova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. This article presents for the first time a semantic analysis of the program, structural-genre invariant and mythopoetic symbolic images in the Concerto for Piano and Orchestra in E minor, op. 60 No. 3 (Ballad) by N.K. Medtner. Mythopoetic symbolic images are studied at the level of text, context and intertext. The features of the symbolic program, conditioned by the content of M.Yu. Lermontov's poem "The Mermaid", are considered. The extra-musical semantics of the themes of the Concerto, op. 60 is formed on the basis of the influence of the literary genre of the ballad, conditioned by the symbolic, mythopoetic thinking of the composer. Intertextual parallels are drawn with the ballads of F. Chopin, I. Brahms, where manifested the idea of a romantic dual world, narrative, epic. At the text level, the dramaturgy of symbolic images is expressed in an idyllic chronotope, the specificity of which is determined by the interaction associated with mystical (water, Mermaid), real (fire, Knight), and sacred (time-eternity, earth, Author) symbolic spheres. Analysis of the intramusical semantics of the themes revealed lyrical-epic, psychological, dramatic, genre-dance figurative spheres. In the process of studying the semantic content of the text, it is noted that the image-symbol of the Mermaid is presented by the themes of appeal, stormy wave, playful dance, the image-symbol of the Knight is expressed by the themes of will, fate, exclamation, jubilation, bells. Time-eternity of the Author is represented by the theme of memories, which performs the function of a leitmotif, a semantic dominant of the composer's work at the intertextual level. It is noted characteristic properties of the composer's musical thinking, such as mythopoeticism, syntheticity, symphonicity, and theurgicity. The specificity of the structural and semantic genre invariant of the Concerto is expressed in the concept of "Theurgic Man".

Keywords: N.K. Medtner, piano concert, semantic of program, image-symbol, structural-semantic genre invariant

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

For citation: Predvechnova, E.O. (2025), "On the semantics of mythopoeic image-symbols in e-moll Piano Concerto, op. 60, no. 3 (Ballad) by N.K. Medtner", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 9–18. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-9-18.

Третий фортепианный Концерт (Баллада) является одним из последних крупных произведений, написанных Н.К. Метнером в возрасте шестидесяти трех лет. Премьера состоялась в 1944 г. в Королевском Альберт Холле, где солировал сам композитор, а оркестром дирижировал Адриан Боулт (Зетель И., 1981, с. 51). В содержании Концерта отражены художественно-эстетические взгляды Н.К. Метнера, основанные на диалоге русских и европейских музыкальных традиций. Запись авторского исполнения этого сочинения вошла в сокровищницу мирового фортепианного искусства.

Концепция Концерта e-moll имеет мифопоэтическую основу, коррелирующую с мировоззренческими идеалами Н.К. Метнера, идеей служения Музе как символу вечного искусства. Сочинение, в котором отразилась специфика интеллектуально-философского мышления композитора, масштабно

по образному содержанию и структурно-семантическому воплощению. Концерт написан для фортепиано и большого симфонического оркестра, без которого «...нельзя ни на миг обойтись, такова полифоничность авторского замысла» (Зетель И., 1981, с. 129). В пояснении к нему Н.К. Метнер пишет о целостности взаимодействия партий солиста и оркестра, подобной диалогу рассказчика и хора в античной трагедии.

Цель настоящей статьи – на основе семантического метода анализа изучить особенности программы, структурно-жанрового инварианта, интерпретации образов-символов в содержании Концерта, op. 60, № 3 Н.К. Метнера. Методологической базой послужили труды Е.Б. Долинской (1966), И.З. Зетеля (1981), в которых представлена история создания фортепианных концертов композитора. Особенности интерпретации симво-

лических образов, хронотопа в герменевтическом аспекте рассматриваются на основе лингвистических, эстетических, исследований С.С. Аверинцева (2006), М.М. Бахтина (1975). Проблемы семантики программы, структурно-жанрового инварианта в Концерте изучаются в опоре на теорию М.Г. Арановского (1962). Специфика символического, мифопоэтического мышления Н.К. Метнера выявляются посредством работ В.В. Будникова (2020), Е. Тарасовой (2009), С.Р. Федякина (2009) и др.

Семантика программности и особенности драматургии образов-символов Концерта обусловлены философским содержанием поэтической баллады М.Ю. Лермонтова «Русалка». В ней повествуется о тоске водяной нимфы, поющей о великолепии подводного мира и мечтающей пробудить спящего на дне реки Витязя. Романтические образы стихотворения созвучны художественно-эстетическим взглядам Н.К. Метнера, его стремлению отразить внутренний мир художника-творца, преобразовать мировой хаос силой искусства.

В данном контексте возможно провести интертекстуальные параллели с одноименной «Сонатой-балладой» *Fis-dur*, op. 27 (1914) композитора, также имеющей поэтический эпиграф¹. Рефлексивность, повествовательность свойственны лирико-эпическим образам сочинений Н.К. Метнера. Однако, если в Сонате семантика баллады проявилась в контексте сакральных символических образов, то в Концерте присутствуют мифопоэтический символизм, представленный в диалоге Витязя и Русалки.

Обращение Н.К. Метнера к жанру баллады, в основе которого лежит принцип взаимодействия реального и мистического бытия (двоемирие), обусловлен тенденциями эпохи символизма. Вслед за С.С. Аверинцевым мы рассматриваем понятие «символ» как образ, связанный с «иной реальностью», который «выходит за собственные пределы», взаимодействует с «полнотой космического и человеческого универсума» (Аверинцев С., 2006, с. 827). В этом контексте образ-символ в содержании Концерта *e-moll* раскрывается через мифопоэтику, создавая интертекстуальные связи с балладой М.Ю. Лермонтова. Идея синтеза искусств, воспетая поэтами романтиками и символистами, отразилась и в концепции сочинения op. 60.

Поэтический посыл и драматургия образов позволяют отнести Третий концерт Н.К. Метнера к типу символической программности, которая характеризуется передачей концепции «без конкретной взаимосвязи музыкальных событий с сюжетным разворачиванием» (Арановский М., 1962, с. 36). На интертекстуальном уровне целесообразно сравнение Концерта с фортепианными балладами Ф. Шопена, семантической доминантой которых является экзистенциальная тема одиночества, тоски о Родине. В творчестве Н.К. Метнера-эмигранта ностальгический дух проявился в образе воспоминаний. В соответствии с мироощущением композитора и правилами жанра, баллады Ф. Шопена заканчиваются трагично, однако финал Концерта Н.К. Метнера отражает иную, мифопоэтическую концепцию.

Лирико-эпические образы, принцип выстраивания композиции, мажорное жизнеутверждающее окончание Концерта e-moll позволяют увидеть больше сходства с балладами И. Брамса, ор. 10. Стили, мировосприятия этих композиторов обладают равновесием эмоционального и рационального начал, склонностью к философской рефлексии, познанию глубин человеческой души. Обращение к литературным источникам, трактовка символических образов и композиции, семантика тем природных стихий подчеркивают мифопоэтичность, синтетичность, эпичность мышления и И. Брамса, и Н.К. Метнера.

Специфика трактовки структурно-жанрового инварианта (по М.Г. Арановскому) позволяет выстроить драматургию трех частей Концерта e-moll в соответствии с разными символическими состояниями человеческого бытия. Так, I часть является завязкой драматургического действия, которая может быть выражена в концепции «Человек мистический» (образы-символы Русалки и спящего Витязя). Интродукция (II часть) выполняет функцию небольшого связующего раздела между развернутыми крайними частями, что говорит о внутренней одночастности поэмого романтического типа и дает возможность рассмотреть ее в ипостаси «Человека пробуждающегося». В III части (Финале) передается песнь героя-Витязя, обозначенная в концепции «Человек гимнический».

Масштабность замысла Н.К. Метнера подчеркивается семантикой композиции Концерта, ор. 60, части которого следуют друг за другом без

перерыва, воплощая идею внутренней образно-символической целостности. Совмещение функций трехчастности и одночастности способствует сквозному поэмому развертыванию частей. Последовательному выстраиванию драматургии и композиции сочинения содействует континуальность, повествовательная балладность. Как показывает процессуальный уровень становления текста, тематическая организация Концерта основана на сонатности, вариационности, импровизационности изложения материала.

На основе теории М.Г. Арановского и замысла композитора, общую концепцию Концерта (Баллады) можно трактовать как «Человек теургический». Важно отметить, что понятие «теургия», вслед за высказываниями Н.К. Метнера, понимается как проявление трансцендентного откровения, «действия, отмеченного печатью божественного Имени» (Иванов В., 1974, с. 646). В этом контексте идеи поэтов-символистов о процессе мифотворения, помогающего соединить искусство с религией, созвучны стремлениям Н.К. Метнера. Как говорил И.А. Ильин, «оправдание твоего творчества уже в одном том, что ты к Богу обращаешь его и, молясь, создаешь» (Тарасова Е., 2009, с. 29). Именно в этом и заключается, по мнению композитора, его предназначение – воплощать в музыке образы-символы – воспоминаний, творческой воли, ликования духа, природных стихий и др.

В основе концепции Концерта e-moll – образ рыцарского служения искусству, характерного для мировоззрения Н.К. Метнера. По воспомина-

ниям современников, композитор был целомудренным хранителем духовной истины, человеком совести, «прекрасным, детски чистым рыцарем без страха и упрека» (Добровейн И., 1981, с. 21). В сочинении ор. 60 теургийность мышления проявилась в эпическом образе-символе Витязя, олицетворяющем личность самого композитора.

Контрастным является мифопоэтический образ Русалки, символизирующий фантастический, подводный мир. В I части Концерта она тоскует, стремится пробудить Витязя, но тщетно: «...К страстным лобзаньям, не зная зачем, остается он хладен и нем» (Лермонтов М., 2014, с. 250). Идея романтического двоемирия воплощена в диалоге природных стихий земли и воды, которым принадлежат герои повествования. Однако в Финале сочинения Н.К. Метнер дополнил сюжет стихией огня, раскрывающей теургическое начало, пробуждающее Витязя-духа от сна.

Особенности драматургии символических образов в Третьем концерте помогает раскрыть понятие идиллического типа хронотопа, который определяется «в особом взаимоотношении фольклорного времени к пространству», замкнутостью художественного мира, отсутствием внешних контрастов, взаимодействием человека и природы (Бахтин М., 1975, с. 401). Так, в Концерте e-moll семантика пространства выражена подводной, земной, огненной стихиями, связанными с разными сферами бытия героев. Если Русалка (стихия воды) проявляет себя с самого начала, отражая концепцию «Человек мистический», то Витязь (стихия огня)

пробуждается лишь к финалу. Общественное, стабильное время-вечность Автора (стихия земли) выражено эпическими образами, показывающими ностальгию об утраченных ценностях классического искусства.

Формирование интрамузыкального семантического содержания и завязка сюжетной линии в I части Концерта определяются эпическими, драматическими и жанрово-танцевальными образными сферами, представленными несколькими темами. Лейтмотивом сочинения является тема воли (G-dur, т. 3), символизирующая время героя – спящего Витязя. Мелодия валторны в оркестровом вступлении, отмеченная эпическим, повествовательным благородством звучания, основана на четырехкратном повторении звука g, звучащем в пунктирном ритме. Тема воли играет важную роль в образной драматургии трехчастного цикла, проводится у разных инструментов оркестра. Так, в разработке она звучит в октавном удвоении у струнных, отражая семантику призыва и фанфарности (т. 47). В коде тема становится драматической, решительной, подчеркнутой в партии солиста аккордовой фактурой и яркой динамикой (т. 501). Таким образом, в I части концерта заложен потенциал для дальнейшего тематического и образного развития.

К лирико-эпической относится тема призыва Русалки (G-dur, тт. 6–27), выраженная импровизационной фактурой, изысканной мелизматикой, баркарольным аккомпанементом. Терцовая интервальная структура мелодии обладает семантикой круга, изображающего непрерыв-

ное, континуальное движение воды. Интрамузыкальное семантическое содержание образа Русалки передается в повествовательности, песенности, вопросительных интонациях. В процессе драматургии Концерта тема призыва претерпевает значительные изменения. Так, в репризе I части она проводится у оркестра tutti с солирующими медными духовыми инструментами, приобретая эпические черты. Масштабная аккордовая фактура, яркая динамика *FF* выражают страстный порыв героини (тт. 154–169).

Лирико-драматическая тема бурной волны (e-moll, тт. 28–35), созвучная строкам стихотворения-эпиграфа: «...И шумя и крутясь, колебала река Отраженные в ней облака» (Лермонтов М., 2014, с. 249). Семантика волны раскрыта взволнованным характером, постепенным ускорением темпа (росо а росо *agitato*), виртуозными пассажами у солиста, охватывающими большой регистровый диапазон от третьей до большой октавы и завершающимися трелью. «Чем большее количество пульсаций задействовано исполнителем в агогическом процессе, тем “жарче” ощущается временной поток и накаленное характер тембральности» (Будников В., 2020, с. 205). Звукоизобразительность, импровизационность изложения темы бурной волны позволяет исполнителю свободно пользоваться агогическими и динамическими нюансами.

Жанровыми чертами обладает тема игрового танца (*Agitato* т. 36–41), звучащая в каденционных фрагментах и представляющая собой скерцозные, изящные интервальные скачки

мелодии. Семантический контур ее выражен пунктирной ритмической структурой, постепенным ускорением темпа, ремаркой «*grazioso*», создающими образный контраст эпической повествовательности предыдущих тем. Можно представить, что таким образом, композитор изобразил игры, плеск русалок в воде.

Особую значимость в образной драматургии Концерта имеет тема воспоминаний (тт. 202–213), впервые прозвучавшая в кульминации I части. Покачивающийся аккомпанемент колыбельной, задержанные звуки мелодии, обладающие семантикой вздоха, отражают ностальгию композитора, сожаление об утраченных ценностях академического искусства. Как показывает герменевтический ракурс анализа, тема воспоминаний является авторским лейтмотивом всего творчества Н.К. Метнера и символическим образом времени-вечности Автора в Концерте, ор. 60. Структурно-семантической особенностью темы воспоминаний является совмещение гомофонного и полифонического типов изложений, содержащих богатые интонационные, тембровые, фактурные возможности для исполнителей.

Небольшая по объему II часть (Интерлюдия) трактуется композитором как введение в финал и производит впечатление «постепенно растущего героического духа» (Долинская Е., 1966, с. 72). На уровне интрамузыкальной семантики значительным является преобразование темы призыва (тт. 8–40), звучащей в партии солиста полнозвучными, арпеджированными аккордами в разных регистрах, подчеркнутыми ремаркой *marcato*.

Контрапунктом в оркестре проходят отдельные интонационные мелодические обороты будущей темы-песни Витязя (тт. 8–57), олицетворяющей «спящий человеческий дух, усыпленный чарами земной жизни (“реки”)», который «постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь» (Метнер А., 1981, с. 44). Образ ожившего героя выражен восходящей в верхний регистр широкой, протяжной мелодией, которую сопровождает тема воспоминаний. Встреча двух противоположных миров – подводного и земного – подчеркивается одновременным сочетанием противоположных метров. Так, фортепианная партия (тема Русалки) звучит в размере 2/4, а партия оркестра (темы Витязя и тема воспоминаний) проводится на 3/4, создавая полиметрию.

В процессе динамического нарастания появляется ритмоформула темы судьбы (т. 36), создающая интертекстуальную связь с Пятой симфонией Л. ван Бетховена. Однако Н.К. Метнер наполняет ее не драматическим, а лирико-эпическим содержанием. Звучание темы в восходящем движении символизирует вдохновенный призыв-восклицание, момент чудесного пробуждения героя. Таким образом, композитор выходит за пределы идиллического хронотопа, дополняя его эпическими чертами, через противопоставление мистического и реального миров.

В III части (Финал) Третьего концерта в семантическом плане утверждается жанрово-танцевальная сфера, воплощенная трехдольным размером, темой игривого танца, стремительным темпом *Allegro molto*, ремарками «*svegliando, eroico*», раскрыва-

ющим образы Русалки и Витязя-духа. Н.К. Метнер говорил: «Я например, понимаю только такую веру в Бога, когда человек духом своим его совершенно отчетливо осязает... Также художник должен верить в искусство» (Федякин С., 2009, с. 61). Героический образ, намеченный в интерлюдии, превращается по замыслу композитора, в огненный, вдохновенный гимн, символизирующий стремление человеческой души к теургии – обретению божественной творческой свободы.

Интрамузыкальная семантика Концерта *e-moll* представлена в системе символических образов, характеризующих развитие основных контрастных сфер. Повествование баллады открывается в Финале ликующей темой-песнью Витязя (тт. 9–38), выраженной скачкообразной, устремленной вперед динамичной мелодией, подчеркнутой сложными ритмическими сочетаниями и переменным размером (3/4–2/4), символизирующей стихию огня. Героический характер образа Витязя показан динамичным проведением тем восклицания (т. 36) и воли (т. 73), звучащих в подвижном темпе и размере 2/4, ремарками «*rosso a rosso risoluto*», «*energico*», «*brioso*». В кульминации тема воли излагается в форме фуги (тт. 235–319), создавая диалог между оркестром и солистом.

Значительной трансформации подвергается и лирическая тема призыва Русалки (т. 548), звучащая в светлой тональности *Des-dur*. В коде тема призыва контрапунктически соединяется с темами ликования (т. 986) и колоколов (т. 1050), выраженных в диалоге солиста и медных духовых инструментов оркестра, воспевающими гимн

вечной красоте и гармонии. Трактовка жанра концерта у Н.К. Метнера отличается главенствующей ролью партии солиста, вобравшего в себя оркестровые краски и тембровые, колористические возможности, раскрывающие симфонические свойства мышления композитора. Так, в семантике и драматургии образов-символов Концерта (Баллады) проявились идеи свободы творчества, сила любви, обусловленные теургийностью мышления Н.К. Метнера

В заключение отметим, что герменевтический ракурс семантического анализа позволил раскрыть особенности лирико-эпической, символической программы Концерта, ор. 60, № 3 (Баллада), обусловленной содержанием стихотворения М.Ю. Лермонтова и особенностями мифопоэтического мышления Н.К. Метнера. На экстрамузыкальном семантическом уровне романтическое двоемирие выступает в антиномиях реального и мистического, объективного и субъективного, внешнего и внутреннего бытия. Как отмечают исследователи, «...художественный мир у романтиков является плодом субъективной фантазии, свободного творчества, преображающего внешний, реальный мир...» (Зенкин К., 2025, с. 11). Так, в содержании Концерта композитор воплотил систему мифопоэтических символов, которые проявляются во взаимодействии образа и символического смысла, суть которого в сопряжении реального мира с глубинами человеческой души.

В статье были рассмотрены мифопоэтические образы-символы на уровне текста, контекста, интертекста, позволяющие сделать некоторые наблюде-

ния. Контекстуальный уровень формируется в синтезе традиций русского и европейского искусства, проявившегося в символическом и мифопоэтическом (романтическом) мышлении композитора. Интертекстуальные связи с балладами Ф. Шопена, И. Брамса, и стихотворением М.Ю. Лермонтова позволяют говорить о системе символов в Концерте e-moll.

Особенность трактовки идиллического хронотопа в Концерте Н.К. Метнера заключается во включении драматических, психологических (I часть) и эпических (II, III части) элементов. На интрамузыкальном уровне текста семантика времени в Концерте, ор. 60 проявилась в динамичных, изменяющихся образах-символах Русалки и Витязя («античный хор»), и стабильном времени-вечности Автора. Пространственные символы характеризуются воплощением образов природных стихий воды, земли, огня, а также семантическим, звукоизобразительным характером тематизма, отражающим дневную и ночную глубинную поэтическую сферу баллады.

Система символов, выраженная в контрастном тематизме плеска и призыва Русалки, в образах сна и пробуждения Витязя, раскрывает духовный код культуры эпохи символизма. Семантической доминантой сочинения является метасимвол теургии, обусловленный духовно-нравственными идеалами композитора, его рыцарским служением искусству. Вдохновенный гимн вечной жизни, силе человеческого духа в Концерте отражает специфику структурно-семантического жанрового инварианта, представленного в концепции «Человек теургический».

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Структурно-семантический анализ «Сонаты-баллады», написанной композитором под вдохновением

от поэзии А.А. Фета, представлен в диссертации автора настоящей статьи (Предвечнова Е., 2018, с. 141).

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Собрание сочинений / под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София-Логос. Словарь. Киев: Дух і Литера, 2006. 912 с.

Арановский М.Г. Что такое программная музыка? М., 1962. 120 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Будников В.В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: На примере произведений Н.К. Метнера: Дис. ... канд. искусствоведения. Хабаровск, 2020. 269 с.

Добровейн И.А. О совести // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания / ред.-сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 21.

Долинская Е.Б. Николай Метнер. М.: Музыка, 1966. 192 с.

Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Юрайт, 2025. 413 с.

Зетель И.З. Н.К. Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. М.: Музыка, 1981. 229 с.

Иванов В.И. Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. 870 с.

Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихотворения / отв. ред. тома Н.Г. Охотин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. 776 с.

Метнер А.М. О Николае Карловиче Метнере // Н.К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания / ред.-сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 36–45.

Предвечнова Е.О. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: Особенности стиля и семантики: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 258 с.

Тарасова Е. Иван Ильин о Николае Метнере (на материале статей и писем) // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2009. № 2. С. 28–38.

Федякин С.Р. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества / сост. Т.А. Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»; Русский путь, 2009. С. 58–75.

REFERENCES

Averintsev, S.S. (2006), *Sobranie sochinenii. Sofiya-Logos. Slovar'* [Collected works. Sophia-Logos. Dictionary], Dukh i Litera, Kiev, 912 p. (in Russ.)

Aranovskii, M.G. (1962), *Chto takoe programnaya muzyka?* [What is program music?], Moscow, 120 p. (in Russ.)

Bakhtin, M.M. (1975), "Forms of time and chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics", Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Bakhtin M.M. Questions of literature and esthetics], Moscow, pp. 234–407. (in Russ.)

Budnikov, V.V. (2020), *Tembral'nost' fortepiannoi faktury v ispolnitel'skom tekste: na primere proizvedenii N.K. Metnera* [Timbrality of piano texture in the performance text: on the example of works by N.K. Medtner], Cand. Sc. Thesis, Habarovsk, 269 p. (in Russ.)

Dobrovein, I.A. (1981), "About conscience", N.K. Metner. *Stat'i, materialy, vospominaniya* [N.K. Medtner. Articles, materials, memoirs], in Z.A. Apetyan (ed.), Moscow, p. 21 (in Russ.)

Dolinskaya, E.B. (1966), *Nikolai Metner* [Nikolai Medtner], Moscow, 192 p. (in Russ.)

Fedyakin, S.R. (2009), "Medtner and his time. Literary and musical parallels", *Nikolai Metner: Voprosy biografii i tvorchestva* [Nikolai Medtner: Questions of biography and creativity], Biblioteka-fond "Russkoe zarubezh'e", Russkii put', Moscow, pp. 58–75. (in Russ.)

Ivanov, V.I. (1974), *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works in 4 vol.], Vol. 2, Bryussel', 870 p. (in Russ.)

Lermontov, M.Yu. (2014), *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works in 4 vol.], Vol. 1., in N.G. Ohotin (ed.), Saint Petersburg, 776 p. (in Russ.)

Metner, A.M. (1981), "About Nikolai Karlovich Medtner", N.K. Metner. *Stat'i, materialy, vospominaniya* [N.K. Medtner. Articles, materials, memoirs], in Z.A. Apetyan (ed.), Moscow, pp. 36–45. (in Russ.)

Predvechnova, E.O. (2018), *Fortepiannyye sonaty N.K. Metnera: osobennosti stilya i semantiki* [Piano sonatas by N.K. Medtner: features of style and semantics], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 258 p. (in Russ.)

Tarasova, E. (2009), "Ivan Ilyin about Nikolai Medtner (based on articles and letters)", *Vestnik RAM im. Gnesinykh* [Bulletin RAM named by Gnessin], no. 2, pp. 28–38. (in Russ.)

Zenkin, K.V. (2025), *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano miniature and the paths of musical romanticism], Moscow, 413 p. (in Russ.)

Zetel', I.Z. (1981), *N.K. Metner-pianist. Tvorchestvo. Ispolnitel'stvo. Pedagogika* [Medtner the pianist. Creativity. Performance. Pedagogy], Moscow, 229 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Предвечнова Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

Author Information

Ekaterina O. Predvechnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor at the Department of General Piano at the Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

Поступила в редакцию 10.04.2025

После доработки 29.04.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 10.04.2025

Revised 29.04.2025

Accepted for publication 11.05.2025

© Медведева, Е.В., 2025

УДК 781.2

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-19-28

ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ, op. 38

Е.В. Медведева^{1, 2}

¹ Курский государственный университет, Курск, 305000, Российская Федерация

² Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена творчеству Александра Борисовича Гольденвейзера (1875–1961) – выдающегося педагога, пианиста, композитора, редактора и яркого общественного деятеля. В центре исследования находится Поэма для скрипки и фортепиано, op. 38, в которой ярко репрезентируются особенности авторского стиля композитора. Однако его выразительные свойства и алгоритмы, стимулирующие обновление, актуальность содержания, остаются неисследованными. Автором статьи подробно рассматривается содержательно-тематическая структура произведения, которая открывает новые возможности для его понимания и вдохновляет музыкантов-исполнителей на интерпретации. Целью статьи является осмысление информации об авторском стиле Гольденвейзера, выявление специфики выразительных средств его музыки, особенностей композиторского почерка. Суть концепции Поэмы, op. 38 рассматривается в русле образно-смысловой составляющей и обусловленной ею тонально-гармонической организации. Доказывается, что в творчестве А.Б. Гольденвейзера органично сочетались традиционное классическое мышление и новаторские прорывы начала XX в. Сделан вывод, что стиль композитора не только самобытен, но и во многом предвосхищает искусство будущих поколений.

Ключевые слова: А.Б. Гольденвейзер, авторский стиль, камерно-инструментальное творчество, поэма

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Медведева Е.В. Особенности авторского стиля в камерно-инструментальном творчестве А.Б. Гольденвейзера на примере Поэмы, op. 38 // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 19–28. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-19-28.

FEATURES OF AUTHOR'S STYLE IN CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY A.B. GOLDENWEISER ON THE EXAMPLE OF THE “POEM”, op. 38

E.V. Medvedeva^{1, 2}

¹ Kursk State University, Kursk, 305000, Russian Federation

² Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the work of Alexander Borisovich Goldenweiser (1875–1961) – an outstanding teacher, pianist, composer, editor and prominent public figure. At the center of the study is Poem for violin and piano, op. 38, which vividly represents features of A.B. Goldenweiser's authorial style. However, its expressive properties and algorithms that stimulate updating, the relevance of the content, remain unexplored. The author of the article examines in detail the content-thematic structure of the work, which opens up new opportunities

for understanding it and inspires musicians to new interpretations. The purpose of the article is to comprehend information about the author's style of Goldenweiser, to identify the specifics of the expressive means of his music, the features of the composer's handwriting. The essence of the concept of the Poem, op. 38 is considered in line with the figurative-semantic component and the tonal-harmonic organization due to it. It is proved that in the work of A.B. Goldenweiser organically combined traditional classical thinking and innovative breakthroughs of the early twentieth century. The conclusion concluded that the composer's style is not only distinctive, but also largely anticipates the art of future generations.

Keywords: A.B. Goldenweiser, author's style, chamber-instrumental creativity, poem

Conflict of Interests: The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Medvedeva, E.V. (2025), "Features of author's style in chamber-instrumental creativity A.B. Goldenweiser on the example of the «Poem», op. 38", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 19–28. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-19-28.

Камерно-инструментальное творчество А.Б. Гольденвейзера насчитывает всего три сочинения: Струнный квартет ми-минор, op. 18 (1897, 1940), посвященный памяти Г.А. Алчевского; Трио памяти С.В. Рахманинова ми-минор, op. 31 (1949–1950), Поэма (Дуэт) ми-бемоль минор, op. 38 (1958), посвященная Г.В. Бариновой¹. Несмотря на небольшое количество опусов, написанных в этом жанре, камерно-инструментальное творчество является отражением авторского стиля композитора и представляет большую ценность для мировой музыкальной культуры. Редкое исполнение произведений А.Б. Гольденвейзера на концертной эстраде свидетельствует о недооцененности творчества великого музыканта.

Цель данной статьи заключается в обобщении информации об авторском стиле Гольденвейзера, выявлении специфики выразительных средств его музыки, особенностей композиторского почерка, а также в популяризации творчества музыканта в исполнительской практике.

В сравнении с сочинениями многих композиторов начала XX в. наследие А.Б. Гольденвейзера выглядит довольно традиционно. Вместе с тем оно отличается неординарностью мышления и самобытностью композиторского почерка. Произведения Мастера проникнуты взаимодействием неамбициозного новаторства и традиционности, что органично вписывает их в художественный контекст эпохи.

В музыковедческой литературе существует немного работ о композиторском творчестве А.Б. Гольденвейзера. Наиболее известной является уникальная книга под редакцией Д.Д. Благоева «Статьи, материалы, воспоминания» (Гольденвейзер А., 1969). В одном из разделов этого объемного труда учеником музыканта освещается малоизвестная сторона личности А.Б. Гольденвейзера, открывающая мир глубоких душевных переживаний композитора, постепенное формирование нового художественного взгляда.

Из новейших изданий отметим статью Лю Цзысинь «Авторский сборник А.Б. Гольденвейзера "Из детской жизни" и его место в инструктивном репертуаре», в котором дается характеристика этого цикла с подробным методическим анализом, сопровождающим отдельные музыкальные номера (2022, с. 63–68). О.А. Курганская в статье «А.Б. Гольденвейзер. Мастер-класс» раскрывает интересные факты о многогранной деятельности музыканта, однако о композиторской практике говорит лишь в общих чертах (2016, с. 151–158).

Приведенные примеры подтверждают ограниченность исследовательских трудов о композиторской деятельности А.Б. Гольденвейзера, незаслуженно остающейся в тени. Между тем глубина мысли пронизывает всю творческую деятельность музыканта, в том числе и композиторскую. Ее можно считать

своего рода творческой лабораторией, авторским дневником, раскрывающим неизвестные страницы жизни музыканта.

Для представления масштаба личности А.Б. Гольденвейзера, воссоздания стилизованных особенностей его композиторского облика как значительной стороны творческой деятельности необходимо привлечь его малоизвестное камерно-инструментальное сочинение – Поэму (Дуэт) ми-бемоль минор для скрипки и фортепиано, ор. 38 (1958). Это позволит более полно осветить особенности творческого пути музыканта и даст уникальную возможность прикоснуться к его авторским замыслам. Поэма, ор. 38 воплощает типичную для А.Б. Гольденвейзера образную сферу лирической поэтики, преломленную сквозь новые формы и стилевые направления искусства XX в.²

Произведение посвящено Галине Всеволодовне Бариновой (1910–2006) – советской скрипачке, педагогу, профессору Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. По воспоминаниям дочери Г.В. Бариновой – Элеоноры Юлиевны, А.Б. Гольденвейзер неоднократно приходил к ним домой для репетиций. Будучи в возрасте семидесяти семи лет, он находился в прекрасной пианистической форме и вместе с Г.В. Бариновой репетировал, а потом и осуществил совместную студийную запись Сонаты А.Г. Рубинштейна и Поэмы (Дуэта), ор. 38 для скрипки и фортепиано. «Пленки эти, по всей видимости, не сохранились. Но “Поэму” эту, А.Б. Гольденвейзер в следующем году передал Вану Клиберну, звездному мальчику из Техаса, победителю Первого конкурса Чайковского – “второму Рахманинову”. Передал после концерта, вместе со скрупулезным, потактовым разбором исполнения. Значит, удалась “Поэма”» (Бачманова Ю., 2024).

Название произведения диктует его музыкальную композицию. Поэма наи-

более приближена к форме сонатного *allegro*. Это проявляется в ряде признаков: четкие контуры экспозиции, разработки и репризы; тональные соотношения, типичные для романтической сонаты; тематизм, близкий сонатному (главная, связующая, побочная партии). А.Б. Гольденвейзер уверенно опирается на традиции своих предшественников в принципах формообразования и в средствах воплощения образной сферы сочинения. Так, в лежащей в основе сонатной форме, прочно сформированной венскими классиками, четко выражается принцип тематического сопряжения (Ю.Н. Тюлин).

Композитор мастерски отражает тончайшие оттенки чувств и настроений, наполняет музыкальную фактуру произведения особым, поистине шумановским психологизмом, обогащает музыкальную ткань сочинения украшениями в традициях барочной музыки, при этом испытывает влияние эпохи XX в., наполняя гармонию экспрессивностью звучания, передает символы эпохи, отражающие внутренний мир человека (А.Н. Скрябин).

Гольденвейзер создает свою уникальную форму сочинения, наследуя черты поэмы романтической формы (Мазель Л., 1979, с. 473–486). В ней, по мнению Л.А. Мазеля, «весьма существенное значение имело также сочетание 2-х противоположных общих стилевых тенденций ряда композиторов XIX века. Одна из них – тенденция к большей, чем у предшествующих композиторов, конкретности и полноте отображения отдельных жизненных явлений. Отсюда особая характерность, взаимная контрастность и вместе с тем самостоятельность различных музыкальных образов. Как следствие нередко возникает и большая самостоятельность разделов музыкальной формы – развернутых и законченных. Другая тенденция, противостоящая 1-й, – стремление к единству концепции, к усилению

связей между частями целого, к текучести и непрерывности развития, к затушеванию и стиранию граней между разделами формы. Проявления этих тенденций очень многообразны. В результате действия 1-й тенденции, например, разделы сонатного *allegro* порой приобретают такую самостоятельность, что могут быть уподоблены частям циклической формы» (1971, с. 162).

Основные темы Поэмы следуют друг за другом сквозь цезуры, создавая ощущение непрерывности эмоциональных состояний и возможности их воплощения. Такое композиционное исполнение свидетельствует о внутренней свободе высказывания композитора, вызывая ассоциации с пространственной перспективой. Представим композицию произведения в виде плана:

1) **экспозиция (вступление – ми-бемоль минор, главная партия, (ГП) – ми-бемоль минор, связующая партия (СП), побочная партия (ПП) – ре мажор);**

2) **разработка (ГП – соль-бемоль мажор, ПП – ре мажор, СП – си минор, каденция – ре мажор);**

3) **реприза (тема на материале вступления – ми-бемоль минор, ГП – ми-бемоль минор, СП, тема на материале вступления, ПП – соль-бемоль мажор);**

4) **кода (ми-бемоль мажор).**

Драматургия Поэмы не отличается тематическим разнообразием и резкими динамическими контрастами. Автор не ставил перед собой задачи создать концертную пьесу, в которой слушателя захватят яркие смены впечатлений и броская подача музыкального материала. Он словно стремился в камерной атмосфере вслушаться в специфические звуковые образы, пытался проникнуть в их сокровенные особенности и насладиться ими. Поэтому, в соответствии с романтической поэтикой выстраивается

драматургия произведения, основанная на взаимодействии двух, образных сфер: лирико-романтической и полетно-экстатической, проходящих в камерной манере изложения.

Близкая Гольденвейзеру лирико-романтическая сфера в Поэме определяется как *романтика психологического плана*. В музыке сочинения воплощены не только поэтические звуковые картины, но и особый психологический подтекст, пронизывающий все произведение (он акцентирует роль исполнительской палитры). Такие сложные композиционные переплетения характерны для композиторского почерка А.Б. Гольденвейзера. Автор наделяет особой легкостью и поэтичностью звучания вступление и ГП Поэмы, подчеркивая это особенностью тематического развития тем, а также характерными фактурными приемами композиторского письма. Вплетая характерные танцевальные элементы в проведение СП сочинения, он придает ей шутливость и изящество. ПП основана на тематическом материале СП с многочисленными украшениями, характерными для музыки барокко. Каждое возвращение к варьированному проведению ГП в различных разделах, как бы продиктовано желанием подробнее рассмотреть ее, приблизить постепенное преобразование к идеалу.

Вторая образная сфера выявляет интерес композитора к полетно-экстатическим решениям звукового колорита. Стиль А.Б. Гольденвейзера раскрывается здесь в интонационном строении тематизма, истоки которого исходят из наиболее близкого ему музыкального материала композиторов XX в., в частности, А.Н. Скрябина. Поэтому для произведения характерно воплощение тонкой звукописи, поэтичной образности, гармонической рафинированности, развернутого драматургического замысла. Развитию

основных тем присуща широта мелодического дыхания, своеобразие гармонического языка и исключительная фактурная оригинальность обеих партий.

Экспозиции предшествует медленное пятитактовое вступление в ми-бемоль миноре, увлекающее в мир поэтических грез (пример 1).

Главная партия построена на интонациях русской народной темы. Песенная по своему складу, тема создает спокойное

настроение, передающее образ рассказчика. Ниспадающие поступенные мотивы, неизменно возвращающиеся к доминанте в заключительных интонационных оборотах, мастерское сочетание разнообразных ритмических группировок, состоящее из восьмых, триолей и шестнадцатых, вызывают иллюзию пространства и гармонической функциональной неопределенности (пример 2).

Пример 1. А.Б. Гольденвейзер. Поэма (Дуэт) для скрипки и фортепиано, ор. 38.
Вступление (тт. 1–5)



Пример 2. Главная партия (тт. 6–15)



Связующая партия инструментального склада более взволнованна, по своей структуре преимущественно танцевального характера. Ее движение устремляется вверх, постепенно усложняясь ритмически и интонационно. Философский колорит подчеркивается усилением поли-

фонии, организующей все слои фактуры (пример 3).

Побочная партия Поэмы не отличается контрастным характером и строится на материале связующей темы. Тональный колорит ре мажора возвращает спокойный, светлый характер (пример 4).

Пример 3. Связующая партия (тт. 16–31)



Пример 4. Побочная партия (тт. 32–38)



Разработка начинается со сжатого проведения главной партии в соль-бемоль мажоре. Основной материал ГП (тт. 39–42) переносится в верхний регистр, что усиливает экспрессию звучания (Гольденвейзер А., 1962, с. 6). Активное драматургическое сопряжение ПП и СП в разработке говорит о ее романтической организации, с постепенным развитием исходной мысли, заложенной автором в начале Поэмы. Перемена мест побочной и связующей партий служит одним из средств разработанного взаимодействия партий данного раздела по сравнению с экспозицией, где ПП (тт. 43–53) следует за ГП.

Особенно объемна ПП по масштабу в сравнении с ее проведением в экспозиции Поэмы (Гольденвейзер А., 1962,

с. 6–7). СП (тт. 54–87) проходит в си минор и отличается большим объемом, смелыми динамическими красками (Гольденвейзер А., 1962, с. 7–10). Тональное сопоставление мажор-минор, обмен партий главной и побочной местами усиливает настойчивое утверждение образа, заложенного в ПП сочинения, заявляющего о себе в постепенных переходах от лирики к сверхвыразительности чувств героя, от эпического повествования к активному драматическому «действию». При этом глубоко психологическое и экспрессивное сокрыто в лирико-эпических темах, и данное противоречие обнаруживается в активном взаимодействии главных тем сочинения.

Каденция (тт. 88–106) сложна техни-

мительно развивающихся общих формах движения главных тем в вариантном исполнении, без внутренних контрастов. Это кульминационное проведение всех основных тем Поэмы (Гольденвейзер А., 1962, с. 10).

Знакомые интонации взволнованных арпеджио шестнадцатых и секундовых мотивов четвертей (в партии пианиста), построенные на мотиве темы вступления и одновременно на последних мотивах каденции Поэмы, возвращают слушателя в мир лирических переживаний и надежд и приводят к репризе. Появление ГП в **репризе** (тт. 109–120) проходит в основной тональности ми-бемоль минор. Партия скрипки усложняется двойными нотами, ритмическим рисунком, изменением темпа. В фортепианной партии вводятся мелизматические украшения, трели (вплетаются тематический материал ПП), ритм становится более сложным (Гольденвейзер А., 1962, с. 11–12).

Характер СП особенно оживленный, а ее тональный сдвиг в ми-минор говорит о нарастающей напряженности в развитии образа (тт. 121–136). Значительность и углубленность СП дополняется сдержанными аккордами партии фортепиано, исполняющего тему сначала сольно, затем сливаясь с яркими возгласами скрипичной партии в верхнем регистре (Гольденвейзер А., 1962, с. 12–13). Короткие мотивы связующей темы построены на материале ГП Поэмы. Постепенно замедляя движение и уменьшая динамику, вступает ПП (тт. 142–163). Ее проведение в соль-бемоль мажор отличается плотной фактурой в партии фортепиано с интонациями ГП и сложным ритмическим рисунком ПП с двойными нотами и триолями у скрипки. Вместе с тем это проведение ПП символизирует торжество именно этой темы в произведении и наполняет его восторженно-экстатической образностью, постепенно

подготавливая к заключительному проведению тем в коде Поэмы (Гольденвейзер А., 1962, с. 14–16).

Завершается сочинение тематически обобщающей **кодой** (тт. 164–191) в одноименном ми-бемоль мажор. Ладовый контраст мажора и минора подчеркивает поэмно-романтические истоки главных тем Поэмы, их образное взаимопроникновение, окончательно утверждающееся в коде. ГП завуалирована в фигурациях шестнадцатых в партии фортепиано и звучит в вариантном изложении, сопровождая победно звучащую ПП в исполнении скрипки. В финальном полетно-экстатическом проведении темы в коде можно услышать отдельные символы всех тем Поэмы, основанных на сквозном вариантном развитии, что приводит к их генеральной кульминации в репризе сочинения (Гольденвейзер А., 1962, с. 16–17).

Композитор мастерски пользуется многоцветной палитрой художественных возможностей двух солирующих инструментов. Автор наполняет скрипичную и фортепианную партии Поэмы сложными гармоническими, фактурными и ритмическими приемами, постепенно усложняя их технические задачи к финалу. Обе инструментальные партии обладают ярким концертным стилем и художественно дополняют друг друга, соответствуя всем принципам поэмого жанра.

В Поэме обобщаются характерные особенности авторского стиля А.Б. Гольденвейзера, которые ориентированы на сохранение стилевых канонов русской романтической музыки конца XIX – начала XX в., сложившихся в творчестве таких русских композиторов, как А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, А.К. Лядов, А.К. Глазунов, Н.К. Метнер, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин. Опираясь на диатоническую основу, композитор обогащает гармонию альтерациями и хроматизмами. Инструментальная природа тематизма

дополняется сложными полифоническими вкраплениями во всех слоях музыкальной ткани сочинения, основанных на подголосочном принципе развития.

Красочность музыкального языка и фактурная насыщенность обеих партий придают произведению особый звуковой (романтически возвышенный, экспрессивный) колорит. Единство целого обеспечивает опора на сонатную форму со сквозным развитием, при этом четко запланированный, подготовленный переход из одного раздела формы в другой, от одной темы к другой с помощью фермат, цезур, подробных агогических нюансов. В структуре Поэмы нет яркого тематического контраста, однако интенсивное драматургическое сопряжение тем, их ладовая переменность, непрерывность взаимодействия вокального и инструментального начал к концу произведения утверждает однозначное торжество инструментального начала III.

Особая энергетика сочинения заключена в организующей роли метроритмической экспрессии. Ритмический рисунок усиливает образ конкретной партии для создания необходимого характера: полетного, невесомого или напротив конструктивного, собранного. Пронизывая все слои фактуры, небольшие ритмические формулы постоянно варьируются, вступают в различные метрические взаимоотношения. Рельефные цепочки мотивов с такими ритмическими формулами направлены на создание красочных пятен, придающих особый колорит звучания.

Таким образом, исходя из анализа Поэмы, подчеркнем, что, опираясь на классическую сонатную форму, композитор написал новаторское сочинение с яркими чертами поэмной романтической формы, основанной на сближении основных тем в репризе и их преображении в единую образную доминанту. В данном произведении А.Б. Гольденвейзер применяет

методы концертирования, включающие широкий круг стилизованных приемов, исходящих, с одной стороны, из достижений западноевропейских барочных традиций (полифонизация фактуры, концертные приемы изложения в партии фортепиано, создающей определенный звуковой колорит), с другой – перекликается с творчеством композиторов XVIII – начала XX в. (использование крупной техники, аккордовых пассажей, разложенных фигураций, широкого диапазона звучания), вводит элементы бытовой музыки, в том числе народной песни.

Такой творческий плюрализм затрудняет однозначное определение характерных свойств стиля А.Б. Гольденвейзера. Однако можно выделить некоторые наиболее типичные его черты. Обращает на себя внимание склонность композитора к звукоизобразительному изложению: обилие фигурационных формул на фоне свободно развертывающейся мелодии, крупных фактурных структур – октав, многозвучных аккордов, движений двойными нотами, тремоло. В целях создания образа воздушности композитор использует широкие интервальные построения, фактурные приемы, а также интонационные обороты, которые как бы утяжеляют начальные звуки мотивов и облегчают последние, что усиливает соответствующие семантические ассоциации. Они применяются автором и для воссоздания оркестральности, красочности звучания. К этому следует добавить уже упоминавшееся обилие мелизматике, пронизывающей обе партии и выявляющее концертные возможности инструментов.

Таким образом, характерные особенности стиля А.Б. Гольденвейзера опираются на утверждение образа яркого романтизма в тесной связи с новыми направлениями конца XIX – начала XX в. с элементами шопеновской поэмности, шумановской тонкой нюансировки

и психологизма, скрябинского символизма. Мастерски применяя весь комплекс выразительных средств в области фактурных приемов, гармонии, структурирования тематизма, он естественно вписывает их в новации XX в. Это касается трактовки музыкальных форм, расширенной интерпретации тональностей, альтераций, фактурных приемов, сочетающих филигранные фигурации и крупные аккордо-

вые построения, ритмическое мотивное варьирование. Уникальная работа композитора с интонационным материалом, который всякий раз по-новому «исследуется» и, наконец, отторгается от своего первообраза, сродни работе композиторов последующих поколений.

Поэма в полной мере утверждает в середине XX столетия образ русского романтизма эпохи Серебряного века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Наш старик» и Московская консерватория / сост., коммент. А.С. Скрябин, А.Ю. Николаева, ред. Л.Л. Тумаринсон. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга. 2015. 704 с. (серия «Письмена времени»).

² Все ссылки на ноты приводятся по изданию: Гольденвейзер А.Б. Поэма (Дуэт). М.: Музгиз, 1962. 17 с.

ЛИТЕРАТУРА

Бачманова Ю.Ю. По воспоминаниям дочери скрипачки // По воспоминаниям дочери скрипачки Галины Бариновой. 2024. 20. 05. URL: https://vk.com/wall33507199?q=Поэма%20Гольденвейзера&w=wall33507199_830 (дата обращения: 20.12.2024).

Гольденвейзер А.Б. Поэма (Дуэт): Ноты. М.: Музгиз, 1962. 17 с.

Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Благой. М.: Сов. композитор, 1969. 448 с.

Курганская О.А. А.Б. Гольденвейзер. Мастер-класс // Наука. Искусство. Культура. 2016. Вып. 4. С. 151–158.

Лю Цзысинь. Авторский сборник А.Б. Гольденвейзера «Из детской жизни» и его место в инструктивном репертуаре // Университетский научный журнал. 2022. № 70. С. 63–68.

Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М.: Сов. композитор, 1971. 245 с.

Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.

REFERENCES

Bachmanova, Yu.Yu. (2024), "According to the recollections of the violinist's daughter", *Po vospominaniyam docheri skripachki Galiny Barinovoi* [According to the memoirs of violinist Galina Barinova's daughter], 20 May, Available at: https://vk.com/wall33507199?q=Поэма%20Гольденвейзера&w=wall33507199_830 (Accessed 20 December 2024). (in Russ.)

Goldenweiser A.B. (1962), *Poema (Duet): Noty*, "Poem (Duet): Sheet Music", Muzgiz, Moscow, 17 p. (in Russ.)

Goldenweiser, A.B. (1969), *Stat'i, materialy, vospominaniya* [Articles, materials, memoirs], in D.D. Blagoy (comp.), *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Kurganskaya, O.A. (2016), "A.B. Goldenweiser. Master class", *Nauka. Iskustvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], no. 4, pp. 151–158. (in Russ.)

Liu Zixin (2022), "Author's collection of A.B. Goldenweiser "From Children's Life" and his place in the instructional repertoire", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], no. 70, pp. 63–68. (in Russ.)

Mazel, L.A. (1971), *Issledovaniya o Shopene* [Studies on Chopin], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 245 p. (in Russ.)

Mazel, L.A. (1979), *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* [Structure of Musical Works: A Study Guide], *Muzyka*, Moscow, 536 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Медведева Елена Валерьевна, старший преподаватель кафедры музыкального образования и исполнительства Курского государственного университета

E-mail: helen-medvedeva@yandex.ru

Author Information

Elena V. Medvedeva, Senior Lecturer of the Department of Music Education and Performance at the Kursk State University

E-mail: helen-medvedeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 23.02.2025

После доработки 30.04.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 23.02.2025

Revised 30.04.2025

Accepted for publication 11.05.2025

© Ли Цзиньчан, 2025

УДК 78

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-29-37

СОНАТА № 12, ор. 69 «АНТИЧНАЯ» ДМИТРИЯ ТОЛСТОГО: СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА

Ли Цзиньчан¹

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

Аннотация. Петербургские композиторы второй половины XX в. продолжили линию творческого переосмысления наследия в области жанра фортепианной сонаты. В частности, важный вклад внес Дмитрий Алексеевич Толстой (1923–2003). Его сочинения наполнены самобытной образно-содержательной и стилистической составляющей. Наибольший интерес с точки зрения осмысления авторских исканий Д. Толстого представляет Соната № 12 «Античная», ор. 69. Она являет пример обогащения устоявшихся канонов эмоционально-содержательного компонента классической фортепианной сонаты образностью, объединяющей в себе одновременное обращение к былому (временам античности) и современности. В статье раскрывается оригинальное обращение Д. Толстого к различным эффектам стилизации музыки от древних ладов и самых простейших интонаций до элементов музыкального неоклассицизма. В произведении явно прослеживается влияние творчества С.С. Прокофьева, что также отражено в представленном исследовании. Кроме того, уделяется внимание соединению вокальных и инструментальных интонаций; фактуре гармонического склада; использованию созвучий в ладотональности; ритмике рисунка сонаты; структурной четкости сочинения; тяготению к камерности и лирике в высказывании музыкальных переживаний. Показано богатство эмоционально-содержательного насыщения сонаты через субъективное композиторское прочтение совершенства и красоты.

Ключевые слова: музыка XX века, петербургская композиторская школа, Дмитрий Толстой, жанр фортепианной сонаты, неоклассицизм, Соната №12 «Античная»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ли Цзиньчан. Соната № 12, ор. 69 «Античная» Дмитрия Толстого: Специфика претворения жанра // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 29–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-29-37.

SONATA no. 12, op. 69 “ANTIQUÉ” BY DMITRY TOLSTOY: THE SPECIFICS OF THE GENRE'S IMPLEMENTATION

Li Jinchang¹

¹ Herzen Russian State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. St. Petersburg composers of the second half of the twentieth century continued their creative reinterpretation of the legacy of the piano sonata genre. In particular, Dmitry Alekseevich Tolstoy (1923–2003) made a characteristic contribution. His writings are filled with an original figurative, meaningful and stylistic component. Of the greatest interest from the point of view of understanding Dmitry Tolstoy's author's quest is Sonata No. 12 “Antique”, op. 69. It is an example of enriching the established canons of the emotional and meaningful component of the classical piano sonata with imagery that combines a simultaneous appeal to the past (the times of antiquity) and modernity. The article reveals D. Tolstoy's original treatment of various effects of music stylization: from ancient modes and the simplest intonations to elements of musical neoclassicism. The work clearly shows the influence of S.S. Prokofiev's work, which is also reflected in the presented study. Among other

things, attention is paid to the combination of vocal and instrumental intonations; the texture of the harmonic warehouse; the use of consonances in the key of the sonata; the rhythm of the sonata drawing; the structural clarity of the composition; the tendency to chamber and lyrics in expressing musical experiences. The article reveals the richness of the emotional and meaningful saturation of the sonata through the subjective composer's interpretation of perfection and beauty.

Keywords: music of the twentieth century, St. Petersburg School of Composition, Dmitry Tolstoy, piano sonata genre, neoclassicism, Sonata no. 12 "Antique"

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

For citation: Li Jinchang (2025), "Sonata no. 12, op. 69 «Antique» by Dmitry Tolstoy: the specifics of the genre's implementation", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 29–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-29-37.

Петербургские композиторы второй половины XX в. способствовали развитию жанра фортепианной сонаты. В сочинениях они смогли отобразить мироощущение проживаемой эпохи, свои философско-эстетические воззрения, представить многообразие художественных концепций и идей. Важно отметить, что творчество композиторов данного периода распространилось максимально широко в сонатном жанре. Во-первых, авторы своими сочинениями охватили все многообразие его типов и видов. Во-вторых, композиторы внесли значительный вклад в эволюцию технико-выразительного потенциала сонатных произведений.

Дмитрий Алексеевич Толстой (1923–2003) наряду с такими композиторами, как Борис Иванович Тищенко (1939–2010), Игорь Ефимович Рогалев (1948), Сергей Александрович Осколков (1952), Геннадий Иванович Банщиков (1943) и др. продолжили развитие фортепианной сонаты второй половины XX в. В данной статье предпринята попытка осмысления некоторых стилевых исканий петербургского композитора на примере Сонаты № 12 «Античная», оп. 69 (Толстой Д., 2002).

В современной научной литературе недостаточно информации о жизни и творчестве Дмитрия Толстого. В искусствознании не существует единого систематического изучения свойств и качеств музыкального языка, материала, техники письма его сонат. В этой связи представленная статья пытается устрани-

нить данную проблему. Этим и обосновывается ее актуальность.

Выявление отдельных стилевых и композиционно-технических особенностей Сонаты № 12 Д. Толстого определяет новизну данной работы. Она же послужила материалом исследования. На основе анализа и обобщения работ Г.А. Демешко (1980), Ю.В. Москалец (2004), М.А. Полуэктовой (2021), Р.Г. Шитиковой (2022), а также слухового восприятия, анализа образно-смыслового содержания, музыкального языка и средств выразительности рассматриваемой сонаты были сделаны выводы.

Д. Толстой – автор большого числа произведений, написанных в различных жанрах. Он был сыном великого писателя Алексея Толстого (1883–1945) и поэтессы Натальи Крандиевской-Толстой (1888–1963). Композитор с детства рос в атмосфере творчества и искусства Петербурга. Несмотря на то что обучение в аспирантуре Дмитрий Алексеевич проходил у Д.Д. Шостаковича, глубокое влияние на него оказал С.С. Прокофьев (вплоть до последних сочинений). Об этом Д. Толстой пишет в своих мемуарах (1995, с. 37–39).

Творчество композитора включает тридцать сонат, но особое место в его наследии отводится Сонате № 12 «Античная», оп. 69, написанной в 1977 г. Данное сочинение Д. Толстой посвятил Татьяне Ивановне Лещенко (1903–1998). Сам Д. Толстой об этом писал: «12-я соната посвящена Татьяне Лещенко. Я знал ее; она была красивой

и обаятельной женщиной и прекрасным музыкантом. Понимая, что всякую красоту, – красоту природы, красоту страстной, мечтательной человеческой души и просто телесную красоту лучше всего отразит та музыка, на которой лежит печать первозданности, иными словами, музыка, близкая к старинной, я решил 12-ю сонату всю написать в старинных древнегреческих ладах» (2002, с. 3).

В Сонате три части. Первая написана в медленном темпе «Andantino», она небольшого размера. Вторая – более подвижная, в темпе «Allegro moderato», третья – также динамичного характера, в темпе «Allegro». Последняя часть – самая протяженная по звучанию. Как было сказано самим автором, в основе произведения лежат древнегреческие музыкальные лады, поэтому произведение носит название «Античная».

В первой части последовательно сменяют друг друга *as* лидийский, *as* миксолидийский, *f* дорийский лады (первая часть), ионийский и эолийский (вторая часть), мелодический мажор и мелодический минор (третья часть), придающие музыке особый ладомелодический колорит. Толстой применяет простейшие интонации, поступенное движение мелодии и движение по звукам трезвучий, свойственные ранним музыкальным культурам. В его музыке прослеживается равенство ступеней используемого звукоряда, а также свободная смена консонирующих и мягко диссонирующих аккордов, полифонической фактуры. Все эти приемы создают эффект стилизации под напев или наигрыш античного периода.

Неоклассическое направление в музыке композиторов XX в. подразумевает под собой стремление переосмыслить использование старинных музыкальных ладовых структур (таких, как античные музыкальные лады) и внедрить их в современную музыку. Иногда ими приме-

няется вообще уход от тональности. При этом также остается основной тон, но к нему не тяготеют остальные звуки звукоряда. В любой момент звучания мелодии основной тон может измениться.

Таким образом, в современной музыке ладовая структура не всегда может быть отнесена к привычной мажорно-минорной. Иногда музыка имеет в своей основе более сложную ладовую структуру, особую систему звукоряда. С точки зрения Т.С. Бершадской, лад – это всеобъемлющая языковая музыкальная категория (2011, с. 21). Лад действует и тогда, когда в музыкальной структуре отсутствует твердая тоника, как в анализируемом нами произведении Толстого.

Основными характеристиками привычных тональных ладов является наличие звукоряда и функциональных взаимосвязей между его звуками. В отличие от него, встречаются другие примеры лада, где основой является только сам звукоряд, при этом может совсем отсутствовать тяготение звуков к чему-либо. Таким образом, исчезает и понятие тональности в подобных примерах. Сам же звукоряд носит очень изменчивый, непостоянный характер.

Рассмотрим особенности сложной ладовой структуры музыки на примере Сонаты № 12 Д.А. Толстого (пример 1).

В сопоставлении аккордов избегаются тонико-субдоминантовые и доминантовые кварто-квинтовые соотношения и предпочитают секундовые и терцовые, причем смена созвучий создает впечатление не неизбежного разрешения неустойчивых аккордов в тонику, а разнообразного чередования равнозначных созвучий наподобие смены оттенков одного цвета. Благодаря мелодизации четырех голосов возникают «случайные» диссонансы, различающиеся степенью остроты, – терпкие диатонические септаккорды и трезвучия с замененными и добавочными тонами (пример 2).

Пример 1. Д.А. Толстой. Соната № 12 «Античная», ор. 69, вступление, тт. 1–6

Д. ТОЛСТОЙ
D. TOLSTOY
Op. 69 (1977)

Andantino I

Пример 2. Д.А Толстой. Соната № 12 «Античная», ор. 69, первая часть, тт. 20–23

Толстой избегает альтерации ступеней и хроматических звуков в целом, принципиально подчеркивая диатонизм звучания старинной музыки, символизирующий ее природную первозданность и придающий звучанию особый «античный» колорит. По словам автора, и лады, и интонационный строй «подчинены одной задаче: средствами чистой музыки воссоздать образ неувядающей красоты» (Толстой Д., 2002, с. 3).

Первая часть имеет составную секционную форму: здесь три секции по 8, 10 и 10 тактов соответственно, отличающиеся ладом, типом движения, фактурой, мелодическим и ритмическим рисунком.

Эту часть можно отнести к свободной вариационно-куплетной форме. При этом за счет парной периодичности и квадратности строения фраз и предложений воссоздаются очертания куплета в форме 8-тактового периода, затем двух 10-тактовых. Таким образом, с первым куплетом можно соотнести тт. 1–8, затем происходит смена тональности и начинается второй куплет, соответствующий также второму предложению (тт. 9–18), далее снова меняется тональность, тт. 19–28 соответствуют третьему куплету. Основным принципом изложения и развития тематизма становится вариантное повторение и вариационное преобразование.

Неизменной остается 3-4-голосная полифоническая фактура.

Вторая часть сонаты написана в сложной трехчастной форме и новотональной технике в духе Прокофьева и Шостаковича. Новотональная техника подразумевает под собой внутреннюю тональную перестройку, при которой расширяются границы лада и возникают свободные связи между его звуками. Тематизм части тонально и гармонически неустойчив, подвижен, изменчив: первая 4-тактовая фраза звучит в *gis* эолийском (натуральном миноре), тогда как вторая 4-тактовая – в *g* ионийском (натуральный мажор); далее эти два лада чередуются, сменяя тоники (пример 3).

Штрих *staccato*, которым излагается тема второй части, создает эффект игры на лире *pizzicato* (у последней он извлекается с помощью удара струны о гриф или корпус инструмента; получается яркий и резкий звук) или другом струнном щипковом инструменте Древней Греции, который усиливается благодаря арпеджированным фигурам и аккордовому изложению материала середины первой части формы. Ее средний раздел основан на движении параллельными трезвучиями с остигнутым сопровождением, в котором октавы чередуются с квинтовым ходом, напоминая бурдонный бас в народном инструментальном музицировании (пример 4).

Поначалу «держится» диатонический *dis* эолийский, но во втором предложении происходят полутоновые сдвиги, сопоставления ладов *d*, *a*, *es*, *e*, *eis* и возвращение к *dis*. Используемые в произведении композитором тональные структуры можно назвать также мелодическими. Это один из древнейших видов музыкального звукояда, на основе которого создавалась архаичная музыка такая, как плач, песни-заклички и т.д. Основной особенностью такого лада, по мнению

Т.С. Бершадской, является его максимальная нестабильность, что мы и видим в описываемом примере. Также мелодические лады отличаются своей неустойчивостью движения (Бершадская Т., 2011).

В репризе трехчастной формы тема оживляется за счет фигураций из восьмых нот, мелодизации голосов и расширения диапазона звучания.

Финал сонатного цикла решен в неоклассическом стиле (расширенная тональность, общие формы движения, ритмическая и структурная четкость, парная периодичность в строении тем и мотивов, опора на тонику даже в условиях частой смены аккордов) и написан в форме пятичастного рондо с кодой. Оживленный темп, ладово-тональная переменность, «мерцания» мелодических мажора и минора, частая смена гармонического колорита, контраст штрихов, танцевальный ритмический рисунок – все это придает теме жизнерадостный, активный и энергичный характер, а всему циклу – оптимистический «заряд» (пример 5).

Мелодике финала сонаты Толстого свойственны именно прокофьевские черты, включая скачки на широкие интервалы, смену регистров, широкий диапазон, рельефную, четко очерченную линию, мотивно-интонационную повторность (см. пример 5). В то же время композитор сочетает с динамичной мелодикой фразы, наполненные кантиленой (песенностью) (пример 6) и даже декламацией (речевой выразительностью). Также в финальной части можно найти острые штрихи, яркие тембровые краски.

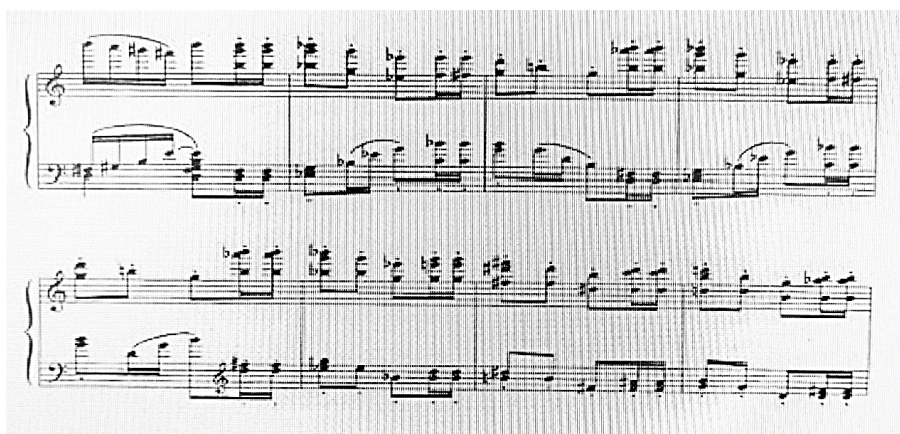
В примере 7 показан один из отрывков, в котором композитор использует танцевальные элементы – ритмический рисунок с быстро чередующимися мелкоритмическими повторяющимися фигурами, словно изображающий притопы народной пляски.

Allegro moderato

Пример 6. Д.А. Толстой. Соната № 12 «Античная», ор. 69, финал, тт. 23–32



Пример 7. Д.А. Толстой. Соната № 12 «Античная», ор. 69, финал, тт. 76–83



Начало третьей части напоминает марш. Об этом говорит четкий ритм с яркими акцентами, поступательное движение мелодии на стаккато в обеих руках. Конструктивное мышление не мешает Толстому достичь эмоциональной непосредственности и чуткости: в музыке финала слышатся нотки и старинной танцевальной (менуэт), и детской музыки.

На основе представленного материала в качестве выводов можно обозначить следующее. Чертами стилистических исканий композитора Д. Толстого, отраженными в Сонате № 12 «Античная», ор. 69, явились:

- соединение в мелодике вокальных (лирические интонации русской народ-

ной песни) и инструментальных (широкие скачки, ломаный рисунок, танцевальность, хроматические «скольжения» и тональные «сдвиги») интонаций;

- классически ясная, прозрачная, детально проработанная фактура гомофонно-гармонического склада со скрытой полифонией;

- гармония, основанная на диатонической по происхождению расширенной тональности, политональности, хроматической тональной системы;

- использование созвучий на любой ступени ладотональности, в том числе трезвучий, мягко диссонирующих аккордов нетерцово́й структуры и с замененными и добавочными тонами, полигармонии;

– рельефный ритмический рисунок, обладающий жанровыми признаками (былинный напев, лирическая протяжная, танцевальный наигрыш, марш, токката и др.), нередко основанный на приемах остинато, смены акцентов, синкопированных фигурах и наделяющий тематизм индивидуальными чертами;

– структурная четкость, «квадратность» построений, периодическая повторяемость, преобладание экспозиционности над развитием и при этом частая смена мотивов, краткость и фрагментарность тематического материала.

– тяготение к камерному, монологическому, лирическому высказыванию, сосредоточенность на одной мысли, погруженность во внутренние переживания, экстенсивность развития.

Кроме того, Д.А. Толстой ведет линии неоклассицизма в русской музыке, идущие от И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева. У них Д.А. Толстой позаимствовал обращение к сонатной форме, наполняя музыку при этом нестандартными терпкими звуко сочетаниями. Продолжая традиции неоклассиков, композитор стре-

мится к гармонии, равновесию формы, целостности произведения.

В анализируемом произведении заметно влияние И.Ф. Стравинского в отношении некоторых художественных приемов: оstinатность, широкие мелодические ходы, развитие коротких фраз до длинных мелодических фигур. Вместо расширенных тональностей, используемых часто Игорем Федоровичем, в обращении Толстого применяются атональные структуры.

Связь с неоклассической музыкой С.С. Прокофьева прослеживается в прозрачности и ясности музыкальной фактуры, а также в уходе от идеи контраста главной и побочной темы. Вместо этого используется чередование контрастных эпизодов и мотивов.

Представленные стилевые характеристики произведения свидетельствуют о вкладе Д. Толстого в развитие исследуемого жанра: в «Античной» сонате проглядывается обращение к широкому диапазону традиций «прошлого» (от античной и классической музыки) и «настоящего», окрашенных неповторимой авторской стилизацией.

ЛИТЕРАТУРА

Бершадская Т.С. В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: Очерки. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, 2011. 95 с.

Демешко Г.А. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70-х гг.: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980. 199 с.

Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 233 с.

Полуэктова М.А. Эволюция жанра фортепианной сонаты // Наука и образование сегодня. 2021. № 4. С. 95–102.

Толстой Д.А. Для чего это все было. М.: Библиополис, 1995. 624 с.

Толстой Д. Соната № 12 (Античная) [Ноты]: Для фортепиано. СПб.: Композитор, 2002.

REFERENCES

Bershadskaya, T.S. (2011), *V ladaх s гармонией, v гармонии s ladami: Oчерki* [At odds with harmony, in harmony with harmony: essays], Saint Petersburg, 95 p. (in Russ.).

Demeshko, G.A. (1980), *Problema sonatnosti v instrumental'nom tvorchestve sovetskikh kompozitorov 60–70-kh gg.* [The problem of sonata in the instrumental works of Soviet composers of the 60–70s], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 199 p. (in Russ.).

Moskalets, Yu.V. (2004), *Russkaya fortepiannaya sonata rubezha XIX–XX stoletii v atmosfere khudozhestvennykh iskanii epokhi* [Russian piano sonata of the turn of the XIX–XX centuries in the atmosphere of artistic searches of the epoch], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 233 p. (in Russ.).

Poluektova, M.A. (2021), “The evolution of the piano sonata genre”, *Nauka i obrazovanie segodnya* [Science and education today], no. 4, pp. 95–102. (in Russ.)

Шитикова Р.Г. Соната в музыке XX века: Типология жанра: В 2 т.: Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2022. 1123 с.

Shitikova, R.G. (2022), *Sonata v muzyke XX veka: Tipologiya zhanra: V 2 t.* [Sonata in the music of the twentieth century: typology of the genre: in 2 vol.], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 1123 p. (in Russ.)

Tolstoy, D.A. (1995), *Dlya chego eto vse bylo* [What was all this for], Bibliopolis, Moscow, 624 p. (in Russ.)

Tolstoy, D. (2002), *Sonata № 12 (Antichnaya) [Noty]: Dlya fortepiano* [Sonata No. 12 (Antique) [Sheet music]: For piano], Kompozitor, Saint Petersburg (in Russ.)

Сведения об авторе

Ли Цзиньчан, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, (Санкт-Петербург) (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент М.М. Манафова)

E-mail: 626132901@qq.com

Author Information

Li Jinchang, postgraduate at the Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent M.M. Manafova)

E-mail: 626132901@qq.com.

Поступила в редакцию 01.03.2025

После доработки 30.04.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 01.03.2025

Revised 30.04.2025

Accepted for publication 11.05.2025

РОК-ОПЕРА А. КРУГЛОВА И Е. ХАНПИРЫ «ПОСЛЕДНЕЕ ИСПЫТАНИЕ»: МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

О.В. Новикова¹, А.Е. Иванова¹

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

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкально-драматургической организации рок-оперы композитора Антона Круглова и либреттиста Елены Ханпиры «Последнее испытание» (2009), представляющей собой значительное явление в современной российской культуре. Намечаются параллели между «Последним испытанием» и иными произведениями искусства, в частности, с рок-оперой Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда», классико-романтическим оперным наследием, произведениями классической литературы и кинематографа. Впервые рассматриваются музыкально-выразительные средства воплощения образов главных героев и концепции сочинения в целом. Выявляются системы музыкально-стилистических характеристик, противопоставляющих действующих лиц: за каждым из них закреплены интонационно-стилистический пласт и тип интонирования, а также инструментальные тембры. Концепция оперы реализуется на уровне системы лейтмотивов и интонационных связей между номерами и действиями. Важное драматургическое значение имеют в опере и принципы формообразования, значима роль интонационных арок, репризности, трехчастности, рондообразности. Делается вывод о данной рок-опере как о сложном музыкально-сценическом произведении, хоть и относящемся по своим стилевым характеристикам к «музыке третьего пласта», но в то же время опирающемся на завоевания академического классического и современного оперного искусства.

Ключевые слова: А. Круглов, Е. Ханпира, Последнее испытание, рок-опера, мюзикл, музыкальная драматургия

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В., Иванова А.Е. Рок-опера А. Круглова и Е. Ханпиры «Последнее испытание»: музыкально-драматургическая организация // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 38–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-38-51.

ROCK OPERA BY A. KRUGLOV AND E. KHANPIRA “THE LAST TEST”: MUSICAL AND DRAMATURGICAL ORGANIZATION

O.V. Novikova¹, A.E. Ivanova¹

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

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical and dramatic organization of the rock opera by composer Anton Kruglov and librettist Elena Khanpira “The Last Test” (2009), which is a significant phenomenon in contemporary Russian culture. Parallels are established between “The Last Test” and other works of art – in particular, with the rock opera by E.L. Webber “Jesus Christ Superstar”, classical-romantic opera legacy, works of classical literature and cinema. For the first time, musical and expressive means of embodying the images of the main characters and the concept of the composition as a whole are considered. Systems of musical and stylistic

characteristics are revealed that contrast the characters: each of them has an intonation and stylistic layer and type of intonation, as well as instrumental timbres. The concept of the opera is realized at the level of the system of leitmotifs and intonation connections between numbers and actions. The principles of form-building, the significant role of intonation arches, reprise, three-part, rondo-likeness are also of great dramatic significance in the opera. It is concluded about this rock opera as a complex musical and stage work, although it belongs in its stylistic characteristics to the “music of the third layer”, but at the same time based on the achievements of academic classical and contemporary opera art.

Keywords: A. Kruglov, E. Khanpira, The Last Test, rock opera, musical, musical drama

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

For citation: Novikova, O.V., Ivanova, A.E. (2025), “Rock opera by A. Kruglov and E. Khanpira «The Last Test»: musical and dramaturgical organization”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 38–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-38-51.

Среди многочисленных отечественных рок-опер последнего времени выделяется «Последнее испытание» композитора Антона Круглова и либреттиста Елены Ханпиры. Репертуарность и популярность спектакля, огромное количество откликов и интервью в социальных сетях и в СМИ¹ позволяют признать его значимым явлением современной музыкальной культуры России.

Жанровое определение этого сочинения неоднозначно. В ряде авторских версий оно названо рок-оперой, во многих посвященных ему публикациях² (Котляревская Н., 2022) – мюзиклом или фэнтези-мюзиклом³. По мнению авторов настоящей статьи, эпико-мифологический сюжет и глубина концепции этого сочинения; масштабность музыкально-драматургического замысла; высокий уровень символизации героев, событий и пр.; полистилистика, проявляющаяся в сочетании роковой основы с иными стилями – от фольклора до классики; использование форм и жанров, приемов развития классической оперы; сложность вокальных партий и мастерство солистов; разделение функций певцов и танцоров и ряд других признаков позволяет отнести «Последнее испытание» именно к жанру рок-оперы⁴.

Необычна история создания сочинения. Е. Ханпира и А. Круглов встретились на ролевой игре по мотивам «DragonLance», в которой Е. Ханпира отыгрывала Крисанию, а А. Круглов –

Рейстлина, с этого времени началось их совместное творчество. Работа над «Последним испытанием» затянулась на 10 лет, его полная аудиоверсия появилась в 2009 г., в 2014 г. состоялась сценическая премьера⁵. Сегодня «Последнее испытание» существует в формате рок-альбома, отдельных номеров из сценических постановок, в видеоверсии, гастрольной версии и фильма, а также в концертных вариантах⁶. Разные видеоверсии взаимодополняют и даже разъясняют друг друга.

Несмотря на достаточно недавнее появление рок-оперы, сегодня уже имеются посвященные ей научные статьи Д. Будановой (2018), В.П. Ковалевской (2023), Н.В. Котляревской и К.А. Войтенко (2022), А.С. Трушиной (2023). В них обсуждается история создания произведения, концепция, особенности либретто, сценографии и костюмного решения спектакля, тогда как его музыкальная составляющая, в частности, музыкально-драматургическое воплощение авторского замысла, средства характеристики героев, композиционное строение, приемы развития и пр., до сих пор не исследована. Эту лакуну призвана заполнить данная статья, отражающая результаты музыковедческого анализа видеоверсии 2016 г. режиссера Полины Меньших, по-видимому, хронологически первой полной, художественно-убедительной и законченной в музыкально-сценическом отношении⁷.

По словам Е. Ханпиры, авторы «назвали мюзикл “Последнее испытание”, потому что у каждого персонажа есть свой психологический и даже нравственный изъян, и каждый из них должен пройти через свою точку невозврата, через определенное испытание. И либо сломаться, не выдержав его, либо вырасти, перейти на новый уровень»⁸ (Степанов М., 2016). Эта установка повлияла на отбор действующих лиц и изменение либретто по сравнению с первоисточником – серией книг «Сага о копье» Л. и Т. Хикмен, М. Уэйс⁹. Главные герои оперы – Чародей, темный маг Рейстлин Маджере (тенор или высокий баритон) и светлая жрица Паладайна Крисания (сопрано). Их противоположности – Карамон Маджере, брат-близнец Чародея (баритон), и богиня тьмы Такхизис (меццо-сопрано). Такая парность персонажей характерна для многих отечественных и зарубежных опер¹⁰.

Второстепенные, но весьма значимые в становлении сюжетной линии – Король-Жрец (бас); появляющиеся в эпизодических ролях жена Карамона Тика (сопрано) и ученик Чародея Даламар (тенор или высокий баритон), Верховный маг Пар-Салиан. Имеются также хоровые номера: хор магов Конклава и хор деревенских жителей в I действии, хор теней Мертвой рощи. В анализируемой постановке 2016 г. есть также Соблазнительница – демоница-суккуба, созданная Тьмой (сопрано), и группа детей разного возраста в «Кошмарах», летописец Астинус. «Немые роли» у Стражников в тюрьме, Противника-иноверца на гладиаторской арене, танцовщиков, миманса.

Создатели рок-оперы и исполнители ролей наполнили ее отсылками к классической литературе, философским и психологическим теориям, явлениям мировой культуры¹¹. Так, например, образ Рейстлина близок к Раскольникову и Печорину¹², как и к современному чело-

веку с его внутренней психологической раздвоенностью. Поскольку окружающие не принимают его, он стремится обрести величие и уподобиться Богу-творцу, построив свой собственный Мир. На протяжении рок-оперы он раскрывается многогранно, постоянно осуществляя Выбор дальнейшего пути и своей Судьбы в движении к Великой цели. Эта эволюция отражена не только в сюжете и сценографии, но и в музыке.

Еще более сильной трансформации подвергается образ Крисании: светлая жрица, чистая, как дитя, не знающая горя и предательства, верит в силу Любви, способную преобразить человека. Она проходит цепь испытаний, в результате которых ее взгляд на мир, как делящийся на черное и белое, меняется. Появляется стереоскопичность видения, осознание двуединства лежащих в основе мира Света и Тьмы, возможностей перетекания одного начала в другое. В конце Крисания вынуждена делать свой выбор сообразно Вере и Любви, что приводит ее к гибели. По мере развития сюжета первоначально опытный и зрелый маг Рейстлин и наивная жрица Крисания как бы меняются местами: Рейстлин до последнего не верит, что он совершил фатальную ошибку, приведя к гибели Мир, а Крисания, напротив, понимает, что исправить ничего нельзя.

Король-Жрец, правитель Истара, в начале видится гарантом и проводником истинной веры, которая при ближайшем рассмотрении оборачивается фанатизмом и жестокостью. По замыслу создателей оперы, этот образ отсылает к творчеству Ф.М. Достоевского¹³ с его ницшеанской идеей сверхчеловека, готового на любую жестокость ради высшей цели (Кренжолек О., 2009). Он также ассоциируется с героем оперы «Набукко» Дж. Верди: в ней царь Навуходоносор воплощает «небесный план по наказанию вероот-

ступников – захват Иерусалима, пленение евреев и разрушение Храма Соломона. Однако наказанный Богом за чрезмерную гордыню, в кульминации оперы он предстает подлинным страдающим героем» (Михайлова О., 2023, с. 1362).

Такхизис в опере первоначально предстает как носитель Зла. Однако постепенно выясняется, что Тьма, которую она олицетворяет, не является доброй или злой: вместе со Светом это лишь одно из начал, которые «как два крыла, несут в пространстве этот Мир». Е. Ханпира наделила Такхизис чертами Великой Матери, воплощающей женственность во всех ее проявлениях, дарующей и отнимающей жизнь¹⁴, что особенно ярко видно в номерах из IV действия «Танго со Смертью» и «Изида под покрывалом». Она сочувствует Крисании и предупреждает ее о последствиях выбора; объясняет Рейстлину, почему его устремления привели к краху. Именно из ее уст мы слышим главный философский вывод из всего произошедшего, она – одна из высших сил мира – является проводником основной идеи рок-оперы.

Карамон, брат-близнец Рейстлина – полная его противоположность. Если Рейстлин олицетворяет возвышенное и магическое, то Карамон с его слабостями всецело принадлежит к миру земному. В своей любви к брату, вере в семейные ценности он подобен наивной Крисании. И Крисания, и Карамон на протяжении оперы обнаруживают цельность характеров и верность идеалам любви / братства, происходит постепенная эволюция образов. Что касается других героев (Рейстлин, Такхизис, Король-Жрец) – их развитие связано с выявлением их «двуликости».

Интересна роль летописца Астинуса, который появляется в спектакле лишь как «голос за кадром», рассказчик «без лица» – одетый в мантию с глубоким капюшоном,

проходящий по сцене со свитком и пером в руках. Он лишен вокальной партии, и его речевая форма высказывания показывает «надсобытийность», отстраненность от сюжета комментатора, находящегося вне бытия. Он выступает и как скрытая пружина, автор происходящего действия, сводя в излагаемом повествовании героев друг с другом. Единственная, кто с ним единожды вступает в непосредственный диалог, – это Крисания в самом начале оперы, когда она еще не начала свою трансформацию. Кроме того, последнюю реплику Астинуса – «О гордости, предательстве и братстве закончена история моя» – в постановке 2016 г. произносит Рейстлин, на которого набросили мантию и дали в руки свиток с пером – происходит его превращение в такого же, как Астинус, автора. Возникает ассоциация с Писателем как создателем Мира.

Сюжетная линия, подчеркнутая сценическим оформлением рок-оперы, отсылает нас к образам средневековой алхимии и ассоциируется с великим алхимическим деянием *opus magnum*, которое в узком (физическом) смысле связывается с получением философского камня, в широком (психическом) означает трансформацию человеческой природы, которая «трансмутрует самого человека, его темную, тленную природу, в вечное, светоносное, уже никогда не теряющее сознания своего Я существо» (Махов Д., 2023, с. 161). Черный цвет декораций и костюмов помимо отсылки к черной магии может ассоциироваться с первой фазой создания философского камня *Nigredo* («Творение в черном», фаза умирания – не случайно в I действии имеется номер «Роща мертвых»), белый цвет – с фазой *Albedo* («Творение в белом»). На третьей фазе *Rubedo* («Творение в красном») на фоне красных всполохов происходит «алхимическая свадьба» Рейстлина и Крисании в сцене открытия Врат («Испытание

огнем») – своеобразный «обряд перехода» (по А. ван Геннепу), повлекший за собой необратимые последствия: Свет и Тьма, силы главных героев сплелись воедино и приобрели некое новое качество, позволившее открыть Врата и спуститься в Бездну.

В опере нашел отражение христианский мотив искупительной жертвы, приносимой Крисанией: она все отдает ради своей любви, лишь бы Рейстлин жил («Что я могу ради любви моей»). Героев оперы можно также рассматривать с позиций теории архетипов – это, однако, тема отдельного исследования.

Чрезвычайно выразительно либретто оперы, пронизанное словами-символами, выполняющими функцию словесных лейтмотивов: некоторые из них закреплены за персонажами, другие же фокусируют сценическую ситуацию, воплощая на вербальном уровне главную идею оперы. К первым, в частности, относится образ клена, который встает в одном ряду с братством – это сфера Карамона. Важнейшим символом является огонь, который выступает в разных ипостасях – огонь веры, огонь любви, очищающий огонь, переплавляющий и трансформирующий огонь¹⁵ (Ковалевская В., 2023). Показателен текст финального номера – диалога Рейстлина и Такхизис, переходящего в дуэт согласия («Властелин Ничего»). Мир в нем сравнивается с музыкальной гармонией, Творец – с музыкальным инструментом, фальшь способна привести к искажению и гибели Мира: «Еще не поздно настроить скрипку, / Взять верную ноту, исправить ошибку! / Не поздно зажечь Солнце, новое Небо и новые Звезды. ... / Еще не поздно решить проблему, / Взять мажорный аккорд, красивую тему. / Не поздно жить без фальши, / Создать новый мир, лучше, чем раньше!».

В структуру рок-оперы включены четыре действия, названные «Тьма и Свет»

(I), «Все во имя веры» (II), «Легенда о вратах» (III) и «Последнее испытание» (IV). Действие I – экспозиция образов, показ расстановки сил – самое объемное (около 41,5 мин). Во II части (25 мин) события происходят в Светлом городе Истаре. Действие III (34 мин) завершается ковкой Ключа и открытием Врат в Замане. В действии IV (40 мин) герои спускаются в Бездну и проходят свое последнее испытание в царстве Такхизис. Таким образом, крайние части примерно равны по длительности.

Действия можно поделить на картины, руководствуясь драматургическим строением произведения, тематическими и сюжетными арками, репризностью формы отдельных сцен, а также локализацией событий. Картины часто следуют друг за другом по принципу контраста, как бы перенося зрителей в разные локусы – подобно тому, как это происходит в кинематографе.

Так, в начале 1-й картины *I действия «Тьма и Свет»* летописец Астинус знакомит нас с главными героями истории, «прославляя» своими речевыми репликами музыкальные номера: выходную «Арию Чародея» постигшего вершины колдовского мастерства Рейстлина Маджере; «Сон Чародея», повествующий о непрекращающемся противостоянии мага и богини тьмы Такхизис – это первый этап завязки сюжета. Далее в сцене «Ссора братьев» дана музыкальная характеристика Карамона – брата-близнеца Чародея, бывшего воина. «Ссору братьев» обрамляет арка из двух кратких диалогов, второй из которых предвещает их скорое расставание и отречение Рейстлина от Карамона (Р.: «Оставь, я напишу тебе. Прощай!»).

Центр 2-й картины, контрастной 1-й, – второй этап завязки сюжета, сквозная сцена «Встреча у летописца» Рейстлина со жрицей Крисанией. Эту сцену обрамля-

ют два «портрета» Крисании: «Молитва» и «Игра с огнем». Крисания просит у Паладайна поддержки в грядущем испытании, обещая огнем своей души привести к вере «этого зверя»¹⁶.

3-я картина I действия – новый контраст: события происходят в таверне, хозяйка которой – жена Карамона Тика («Сцена в кабаке»). Здесь продолжает развиваться образ Карамона как бывшего воина, который всей душой предан Рейстлину и смертельно обижен, что брат его отверг («Возвращенное письмо»). Здесь же впервые упоминается Роща мертвых, в которой находится крепость магов.

В 4-й картине – вновь магический мир. В следующем за инструментальной интерлюдией номере «Я дам тебе имя» Рейстлин нарекает Крисанию Спасительницей, обозначая ее роль рядом с собой. Завершается картина Сценой в Конклаве (светлые и темные маги объединяются против Рейстлина и с подсказки его ученика Даламара принимают решение телепортировать к нему Крисанию) и «Арией Даламара».

II действие – «Все во имя веры» – можно поделить на две картины. Первую после краткого инструментального вступления, рисующего площадь Истара, открывает «Ария Короля-Жреца», в которой дается его характеристика как столпа истинной веры. Светлый Истар, город-храм, приводит жрицу в восторг, и она просит Рейстлина уверовать в Свет («Восторг»). Однако Рейстлин открывает ей глаза на неприглядную правду: Король-Жрец – обезумевший фанатик, готовый самыми жестокими методами очистить город от иноверцев («Прокурор»). Следующий после этого хор «Все во имя веры», перемежающийся жесткими лозунгами Короля-Жреца, убеждает Крисанию в правоте Рейстлина. Картина завершается «Спором Крисании с Королем-Жрецом», в результате которого жрица оказывается в темнице.

2-я картина II действия происходит в двух локусах. Карамона, который ищет брата-темного мага, хватается стража. Здесь развивается образ простодушного воина, верящего в лучшее и в брата («О братстве»). Рейстлин, примерив на себя роль советника Короля-Жреца, спускается в подвалы храма, чтоб убедить Карамона стать Воином света, сразиться за Короля-Жреца и освободить Крисанию («Гладиатор»). Инструментальная сцена боя на храмовой площади завершается победой Карамона, и Король-Жрец начинает «Мессу», в кульминации которой Истар гибнет в очищающем пламени Паладайна. Завершается действие «Плачем об Истаре» Крисании, который знаменует очередной этап трансформации героини – испытание ее Веры (К.: «Но за кем идти, если пастыря нет?..», Р.: «...Иди за мной»).

III действие – «Легенда о вратах» – самое важное с точки зрения развития как любовной, так и мистической линии, приводящей Рейстлина к цели. Действие происходит в городе-крепости Замане: в 1-й картине (под стенами Замана и в Замане) раскрываются внешние события, связанные с примирением братьев и захватом города, во 2-й (приближение к вратам и их открытие) развиваются взаимоотношения Рейстлина и Крисании, разрастается внутренний конфликт в душе Рейстлина. Можно сказать, что в этих двух картинах противопоставлено общественное и личное.

1-я картина начинается с «Примирения братьев». Ее лирический центр – монолог Рейстлина, в котором он, пытаясь заручиться согласием и сочувствием жрицы, рассказывает ей о своем детстве. Его обрамляют два жанровых «милитаристских» номера – «Армия Чародея», в котором Рейстлин убеждает Карамона возглавить битву за Заман, и «Победа» в исполнении Карамона, после захвата крепости вновь обретшего уверенность в себе и брате.

2-я картина III действия обрамляется дуэтами Крисании и Рейстлина. Это наиболее масштабная лирическая и смысловая кульминация рок-оперы. Здесь Светлая жрица и Темный маг, Свет и Тьма объединяются, чтоб стать ключом от Врат в Бездну. Первый дуэт («Соблазнение») прерывает Такхизис, насмехающаяся над Рейстлином и пытающаяся отговорить его от «великой цели» («О любви»). Рейстлин же полон решимости побороть свою любовь к Крисании и любовь к брату, поскольку ему «все ж дороже власть». Вслед за душевной его охватывает и физическая боль, которую может успокоить лишь Карамон. Тот поет «Колыбельную» перед своим окончательным уходом, так как понимает, что маг, добиваясь своего, ни перед чем не остановится. Между тем Крисания в смятении. Она готова окончательно поверить Рейстлину и помочь ему открыть Врата («Присяга»). Завершает картину «Испытание огнем», где герои объединяются, чтоб пройти очередное испытание, итог которого – Ключ от Бездны¹⁷.

IV действие называется, как и вся опера, «Последнее испытание». В нем также можно выделить две картины, 1-я из которых открывается «Встречей с Такхизис», и это первое непосредственное столкновение с ней Рейстлина. В картине она показана неоднозначно, как многоликое божественное начало – самое злое и самое доброе, что есть на свете¹⁸ («Изида под покрывалом»). Такхизис сталкивает Рейстлина с его самыми страшными кошмарами (сцена «Кошмары», кульминация которой – «Танго со Смертью») и побеждает.

2-ю картину открывает трехчастная сцена: за арией Крисании «Жертва», спасающей Рейстлина ценой своей слепоты, следует «Отречение (Легенда Чародея)», в котором Рейстлин оставляет Крисанию, обрекая ее на смерть вместо себя,

затем – вновь ария умирающей Крисании «Бессмысленно, как всякая жестокость». Завершается картина итогом-выводом – дуэтом Такхизис и Рейстлина «Властелин Ничего»: маг достигает своей цели, и только тут понимает, что она была ложной: на вершине власти он остается в одиночестве. Своеобразным Послелогом рок-оперы после фразы «О гордости, предательстве и братстве закончена история моя» переодетого в Летописца Рейстлина звучит «Легенда о Чародее» Такхизис, дающая очередную, уже третью интерпретацию рассказанной истории.

В музыкально-драматургической организации рок-оперы находят отражение закономерности классической оперной драматургии, используются традиционные оперные жанры, формы, приемы развития.

Так, за каждым из героев закреплён характерный *интонационно-стилистический пласт* и *тип интонирования*, а также выбор инструментальных тембров. С Рейстлином связано звучание рок-музыки, солирующей скрипки как символа творческого, созидющего начала, рок-импровизации электронной гитары, появляющиеся при упоминании мира магии и Тьмы («Ария Чародея», «Ссора братьев», «Встреча у летописца», «Прокурор», хор «Все во имя веры»).

Крисанию характеризует ариозный стиль высказывания, однако с III действия она «заражается» рок-звучанием Рейстлина («Присяга»). Хрустальное фортепиано в экспозиции образа жрицы во 2-й картине I действия, ассоциирующееся с ее чистотой, незыблемой верой и милосердием (конкретизируется словами «Позволь твою облегчить боль» и «Ты должен в храме завершить лечение» в сцене «Встреча у летописца»), начиная с 3-й картины исчезает и возвращается только в ее последнем номере «Бессмысленно как всякая жестокость»¹⁹.

Интересно, что в оркестровом сопровождении «Встречи у летописца» звучит гитарная мелодия «в испанском стиле», отчетливо напоминающая музыкальную тему поединка Елены и Алехандро в конюшне из кинофильма «Маска Зорро» М. Кэмпбелла (1998).

Интонационная сфера Карамона – современная бытовая городская песня, балладность – подчеркивает его связь с миром земного, образ «своего парня». Эту характеристику поддерживает тембр классической гитары («Ссора братьев», 1-я картина I действия; «Возвращенное письмо», 3-я картина I действия; «О братстве», 2-я картина II действия; «Колыбельная», 2-я картина III действия), знаком амплуа воина выступает тембр трубы (перед «Гладиатором», в «Примирении братьев», «Победе», «Колыбельной»)²⁰. Интересно, что в рассказе Карамона о брате (II действие, «Братство») звучат рок-мотивы Рейстлина, а в рассказе Рейстлина «Детство» из III действия – песенно-бытовые интонации Карамона.

Такхизис характеризуется джазовым стилем и джазовым вокалом, ученик Чародея Даламар – блюзом, лютневым звучанием акустической гитары (в ряде постановок он предстает в образе эльфа-менестреля).

Танцевальное начало связано, по видимому, с показом негативной сферы («Изида под подкрывалом», «Танго со Смертью» Такхизис, «Армия Рейстлина», инструментально-танцевальный номер «Роща мертвых»). В этом можно увидеть не только связи с рок-оперой Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда», но и с операми Дж. Россини и Дж. Верди (Михайлова О., 2023, с. 1361). Отметим и еще одну параллель с «Суперзвездой», которая видится в противопоставлении стилевых характеристик героев: в сочинении Э.Л. Уэббера академический музыкальный стиль передает божественное,

рок – образы земной жизни, джаз – низменное, порочное (Завада И., 2023, с. 119).

Хоральное звучание органа и широкие октавные ходы, движение по звукам тонического трезвучия (V-III-I-V₁-I) сопровождают Крисанию, когда она молится Паладайну или говорит о вере (в целом, октавные ходы можно трактовать как музыкально выраженную идею Бога, абсолютного столпа веры – поскольку они охватывают самую устойчивую I ступень лада и ее октавное повторение). Движение к тонике III-II-I сопровождает повторение слов Короля-Жреца «С нами Бог» («Ария Короля-Жреца» из 1-й картины III действия). Однако начиная с III действия эти интонации исчезают из партии Крисании: веру в Паладайну вытесняет вера в Рейстлина («Присяга»).

С Королем-Жрецом также связаны октавные хоральные и органные звучания, его сопровождает хор (месса в начале и окончании II действия).

Колокольность и юбилеи ассоциируются с прославлением веры, они звучат в начале II действия, рисующего Светлый Истар и Короля-Жреца, а также в «Восторге», но там же уже есть диссонирующие созвучия, подспудно нарушающие гармонию. Юбилеи имеются в номерах Крисании: вступлении к «Молитве» и «Игре с огнем» из 2-й картины I действия, в «Восторге» из II действия.

В партии Рейстлина впервые появляется четырехзвучная тема креста (на текст «Холодно, холодно, Карамон, где ты?»), она же звучит и в номере «Властелин Ничего». В этом также видны параллели с рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда»: в ней мотив креста возникает в заключительном номере Иуды перед его повешением, а обращение Иисуса к Богу с вопросами, почему ему уготована такая доля, наоборот, в кульминации сопровождают юбилеи. Исступленное пение Иисуса в этой арии находит параллель

с таким же напряженным интонированием в верхнем регистре Крисании в «Присяге»²¹ из III действия.

Жанровость, воплощенная в звучании ирландской фольк-музыки и ирландских танцев, ярко выражена в «Сцене в кабаке» из 3-й картины I действия, куда Крисания приходит к Карамону, пытаясь найти Мага. Фольклорное начало здесь, по-видимому, буквально передает простонародную атмосферу сцены. Отметим, что «Сцена в кабаке», как и поп-музыка номеров Карамона, в полной мере относится к интонационной стихии мюзикла.

В рок-опере имеется *система лейтмотивов и интонационных связей* между номерами. Произведение открывают сразу два мотива, первый из которых связан с образом Рейстлина (назовем его лейтмотивом темного мага). Первоначально появившись у скрипки в Прологе, а затем во вступлении к «Арии Чародея» вместе со вторым лейтмотивом, он далее конкретизируется словами «Тот, кто видел однажды Тьму, / Никогда не поверит в Свет: / Всё, что свято, сошло на нет... / И глаза не солгут ему». Далее лейтмотив мага прозвучит в начале 1-й картины III действия в сопровождении слов Астинуса, затем в номере «Примирение братьев»: история как бы возвращается к началу, когда герои оказываются под стенами Замана, где скрываются ворота в Бездну. Этот же лейтмотив сопровождает слова Рейстлина, обращенные к Такхизис, в 1-й картине IV действия («Я пришел сюда не искать подачки»), он же предваряет номер «Изида под покрывалом».

Второй значимый мотив в опере – лейтмотив Такхизис, «зов бездны». Первоначально он появляется в инструментальном сопровождении слов Астинуса о Рейстлине в звучании синтезатора, имитирующего тембр вибратона: «Но у него была своя тайна. Тайна, которая входила в его сон каждую ночь, высасывала силы,

лишала покоя. Прекрасная дева, которой он когда-то присягнул и которую предал – его Темная Госпожа». Далее в выходной арии Такхизис в «Сне Чародея» в 1-й картины I действия «зов бездны» конкретизирован ее словами «Иди ко мне, будь рядом со мной». Вновь в инструментальном сопровождении этот мотив прозвучит в начале 2-й картины III действия, когда Карамон у стражников на храмовой площади Истара спрашивает, как найти брата (возможно, здесь его появление показывает предопределенность дальнейших событий). Наконец, этот мотив обрамляет и пронизывает собой все IV действие: он открывает «Сцену встречи с Такхизис», появляется в «Танго со Смертью». В финальном номере «Властелин Ничего» он слышен в оркестре вместе с интонациями темы креста, завершает всю рок-оперу в «Легенде Чародея», тем самым замыкая ее тематической аркой.

Сквозные интонации связаны с характеристикой Карамона и его верности брату. Например, мелодия со словами «Давай вернемся, брат, в Утеху» из его выходной арии из 1-й картины I действия («Ссора братьев») повторяется в «Колыбельной» из 2-й картины III действия, также создавая своеобразную арку и ознаменовывая уход Карамона от Рейстлина (в IV действии этого персонажа уже не будет). Мотив «нет брата» из сцены «Возвращенное письмо» (3-я картина I действия) появится в номере «О братстве» во 2-й картине II действия: несмотря на заверения стражников в том, что брат не оставит его в беде, Карамон, по-видимому, все же не до конца в этом уверен.

Следующий сквозной мотив назовем лейтмотивом огня, или лейтмотивом страсти. Он появляется в инструментальной интермедии в сцене «Роща мертвых» в 4-й картине I действия, где происходит один из этапов трансформации Крисании: в оркестре звучит мелодия, на которую

впоследствии будут спеты слова «Войди в эту сферу огня» из «Испытания огнем»²². Этот номер сопровождает хор за сценой, поющий на латинском (мертвом!) языке «est sumaruon qritas» – «любовь может всё». Показательно, что эта фраза отдана представителям темных сил: напомним, что именно Такхизис говорит, что «нет важнее любви», и открывает Рейстлину причину его поражения – он не прошел испытание Любовью и Состраданием. Далее лейтмотив огня конкретизируется словами «Шагни / В эту сферу огня, / Светом стань для меня, / Мы взлетим, словно два крыла!» (завершение 2-й картины III действия). Наконец, последний раз он появится в «Жертве»: на него спеты слова Крисании «Доверь мне сердце твое» (2-я картина IV действия).

Арку составляют также интонационные связи второй арии Крисании («Игра с огнем»), где любовь трактуется как божественное чувство, и «Присяги» из III действия («Мне любовь твоя – награда! За нее и в ад сойду!»). Им противостоит мотив, конкретизированный словами Рейстлина «любовь – это западня» в номере «О любви» (2-я картина III действия), звучащий в инструментальной интермедии перед «Изидой под покрывалом» из IV действия.

Сквозным в опере является лейтмотив времени – тиканье часов в тишине²³ или на фоне инструментального сопровождения, имитация часов с помощью ударной установки. Это символ истории, прошлого, неумолимого течения событий. Первоначальные его появления связаны с Астинусом. Этот мотив «прослаивает» две первые картины, становясь их своеобразным рефреном, открывает 1-ю и 2-ю картины III действия, предвещает финальный номер «Властелин Ничего».

Судя по номерам клавира, в рок-опере имеется также тональная драматургия. Так, основа «Арии Чародея» Рейстлина – H-dur с минорными доминантой

и субдоминантой²⁴. Этот же лад на полтона выше используется в «О любви» Рейстлина и Такхизис в III действии. Далее основной тональностью Рейстлина становится c-moll гармонический. Светлые надежды и амбициозные в отношении Рейстлина планы Крисании в «Игре с огнем» подчеркиваются восходящей последовательностью диэзных тональностей cis-moll натуральный – E-dur – Fis-dur. В «Присяге» диэзная сфера меняется на симметричную нисходящую последовательность бемольных тональностей: c-moll – As-dur – Es-dur – c-moll. В «Жертве» – кульминационном предпоследнем номере героини в IV действии – гимнический Des-dur и des-moll.

Важное драматургическое значение имеют в опере и принципы формообразования, что отчетливо проявляется не только в уже отмеченной интонационной драматургии и интонационных связях между номерами оперы, но и на более частных уровнях строения номеров и сцен. Так, за Рейстлином закреплена форма ААВ ААВ (дважды повторенный куплет с припевом) – она встречается в «Арии Чародея» и «Соре братьев» из 1-й картины I действия, номере «Гладиатор» из 2-й картины II действия, в «Армии Чародея» и «Соблазнении» из III действия (здесь Крисания «заимствует» его форму).

Рондообразна структура первых двух картин I действия: роль рефрена здесь, как уже упоминалось, выполняет появление Астинуса. Хоры выступают в качестве своеобразного рефрена рондообразной композиции «Сцены в кабаке».

Важное значение имеет трехчастность. Две арии Крисании «Молитва» и «Игра с огнем», рисуя образ жрицы, обрамляют важную в драматургическом отношении «Встречу у летописца», завершая экспозицию образов главных героев. Центром Сцены в конклаве магов (4-я картина I действия) выступает

реплика Крисании «Такхизис в мир пустить я не позволю». Милитаризированные «Армия Рейстлина» и «Победа» обрамляют лирический центр «О детстве» в 1-й картине III действия. Коллективные сцены «Встреча с Такхизис» и «Кошмары» окаймляют «Изиду под покрывалом» в 1-й картине IV действия, где обнаруживается суть Такхизис. Ария Короля-Жреца открывает, его же Месса завершает II действие. Лирические номера «Соблазнение» и «Испытание огнем» обрамляют 2-ю картину III действия. Арки образуют практически точный повтор «Отречения» из 2-й картины IV действия в «Легенде Чародея» в послелоге оперы. Симметричные структуры, тематические и композицион-

ные арки на расстоянии способствуют целостности и интонационной логичности композиции.

В целом, концепция оперы, связанная с вечными ценностями, – любовью, преданностью, состраданием, самоощущением Человека в Мире, его ролью Творца, осуществлением Выбора, который может иметь необратимые последствия, актуальна для современного человека. Она на высоком художественном уровне воплощена в динамичном и выразительном либретто, в интонационном и музыкально-драматургическом развитии крупного музыкально-сценического произведения, основанного на принципах классической музыкальной драмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Последнее испытание (мюзикл) // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Последнее_испытание_\(мюзикл\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Последнее_испытание_(мюзикл)) (дата обращения: 25.06.2024).

² Круглов А., Ханпира Е. Последнее испытание: Рок-мюзикл. Реж. П. Меньших; Театр-студия «Леги Артис»; запись 15.10.2016 // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdcqNA9qb_w&list=PLROq8ptO2Vxn8w_xVBGjgd_k84yMB5Fx9 (дата обращения: 25.06.2024).

³ В статье Википедии это сочинение определено как «российский фэнтези-мюзикл по мотивам серии книг “Сага о копыте”, сочетающий в себе элементы жанра фэнтези и рок-оперы» (Последнее испытание (мюзикл)...). Отметим, что ведущий исследователь жанра Е.Ю. Андрущенко считает рок-оперу продолжением развития жанра мюзикла (2019).

⁴ А.М. Цукер отмечает, что сами авторы рок-опер в большинстве случаев избегают так обозначать свои сочинения: «Гэлт МакДермот определил жанр своей рок-оперы “Волосы” как мюзикл, также обозначены многие театральные работы Уэббера, Журбин назвал “Орфея” и “Разбитое зеркало” зонг-операми, Рыбников определил “Звезду и смерть Хоакина Мурьеты” как кинооперу, а “Юнону” и “Авось” – опера-мистерия, Гринблат же, жанрово характеризуя “Фламандскую легенду”, вообще ограничился однозначным понятием “опера”. Подобная осторожность, по-видимому, связана с тем, что стилистика данного жанра ни в одном из указанных произведений не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя

многие другие слагаемые. Они образуют сложный и всякий раз индивидуальный жанрово-стилевой комплекс» (2020, с. 107).

⁵ Последнее испытание (мюзикл)...

⁶ В Интернете, в частности, доступны полные видеоверсии оперы П. Меньших с участием танцевальной студии «Леги артис» (2016), гастрольная постановка режиссера Руслана Герасименко, которая в 2017 г. была записана как фильм-спектакль (режиссер Сергей Смолин), стационарная постановка 2018 г. в театре «Русская песня» (Москва) под режиссурой Р. Герасименко, отдельные номера в исполнении разных актеров.

⁷ Круглов А., Ханпира Е. Последнее испытание: Рок-мюзикл. Реж. П. Меньших; Театр-студия «Леги Артис»; запись 15.10.2016 // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdcqNA9qb_w&list=PLROq8ptO2Vxn8w_xVBGjgd_k84yMB5Fx9 (дата обращения: 25.06.2024).

⁸ «Именно поэтому в мюзикле есть два финала: один тот... где герои не прошли свои испытания и получают последствия своих поступков; и альтернативный, где они берут ответственность за содеянное, и им дается возможность изменить ситуацию» (Степанов М., 2016).

⁹ Последнее испытание (мюзикл)...

¹⁰ Это, например, парные женские и мужские персонажи в операх «Снегурочка», «Царская невеста», «Садко» и др. Н.А. Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта и мн. др.

¹¹ Последнее испытание (мюзикл)...

¹² «...»Тварь я дрожащая или право имею?» – спрашивает Раскольников. Рейстлин уже не спрашивает, он не сомневается в том, что имеет право на власть, право умного, право могущественного. Он не учитывает в своем уравнении душевные качества (в этом его близость к Печорину), и в результате получает все и ничего» (А. Круглов) (Последнее испытание (мюзикл)...).

¹³ «Это персонаж типа Великого инквизитора, его любовь сводится к стремлению уберечь людей от тягостной для них свободы, а себя и Крисанию он относит к вождям, которые должны пройти последнее искушение Заратустры» (Е. Ханпира) (Последнее испытание (мюзикл)...).

¹⁴ Последнее испытание (мюзикл)...

¹⁵ Подобная «музыкальность» либретто отмечалась, например, в кинофильме «Безымянная звезда» с музыкой Э. Денисова (Науменко Т., 2021).

¹⁶ Фактически, во «Встрече у летописца» мы наблюдаем первое искушение Крисании: она вынуждена согласиться с тем, что Тьма и Свет – это две стихии, лежащие в основе мироздания.

¹⁷ Р.: «Шагни / В эту сферу огня, / Светом стань для меня, / Мы взлетим, словно два крыла!». К:

«В огонь / Я пойду за тобой, / Ибо в сердце любовь, / Что как пламя его светла!».

¹⁸ «Я – смерть и рождение, / Я – взлет и паденье. / Я – мир и боренье, / Покой и движение. ... / Я – купол небесный, / Я – недра земные, / Молитвы святые / И смрадная Бездна...».

¹⁹ Фортепиано есть и в «Восторге» (1-я картина II действия), но оно на втором плане, «затушеванное» другими инструментами оркестра.

²⁰ Труба звучит и в моменты душевного подъема – например, в «О любви» на словах Такхизис «Рейстлин, это чувство тебя сильнее» – подобным образом трактует этот тембр Э. Денисов в «Безымянной звезде» (Науменко Т., 2021).

²¹ В одном из интервью создатели «Последнего испытания» упоминают о своем интересе к «Суперзвезде» (Степанов М., 2016).

²² Мысль о пройденном испытании подтверждается и словами Рейстлина, встретившего Крисанию в Истаре: «Тебе по силам было испытание».

²³ В кинематографе прием создания тишины – один из самых выразительных и концептуально-значимых (Михеева Ю., 2023).

²⁴ В клавири данный номер записан в C-dur.

ЛИТЕРАТУРА

Андрущенко Е.Ю. Рок-опера и рок-мюзикл у истоков неакадемических оперных проектов рубежа XX–XXI столетий // Проблемы современного композиторского творчества: Сб. тр. науч.-практ. конф. Ростов н/Д, 2019. С. 87–100.

Буданова Д. «Последнее испытание»: от фанатской постановки до известного мюзикла. 2018. 03 мая // Мир фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/fun/music/poslednee-ispytanie-ot-fanatskoj-postanovki-do-izvestnogo-myuzykla> (дата обращения: 13.02.2024).

Завада И.Ю., Шак Т.Ф. Метроритм как фактор драматургии в рок-опере Э. Лойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 117–125.

Ковалевская В.П. Языковые проявления экзистенциальности в жанре фэнтези (на примере мюзикла «Последнее испытание») // Гуманитарные технологии в современном мире: Сб. ст. XI Междунар. науч.-практ. конф. Калининград, 2023. С. 277–280.

Котляревская Н.В., Войтенко К.А. Взаимосвязь содержания мюзикла «Последнее испытание» с костюмными формами его героев // Таврическая студия. 2022. № 30. С. 80–87.

Кренжолек О.С. Теория человекобога у Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше // Вестник ВятГУ. 2009. № 3. С. 94–99.

Махов Д.А. Визуализация Великого алхимического деяния в романе Г. Майринка «Ангел запад-

REFERENCES

Andrushchenko, E.Yu. (2019), "Rock opera and rock musical at the origins of non-academic opera projects at the turn of the 20th–21st centuries", *Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva* [Problems of contemporary composer creativity], Rostov on Don, pp. 87–100. (in Russ.)

Budanova, D. (2018), "«The Last Test»: From fan production to acclaimed musical", *Mir fantastiki* [Fantasy world], 3 May, Available at: <https://www.mirf.ru/fun/music/poslednee-ispytanie-ot-fanatskoj-postanovki-do-izvestnogo-myuzykla> (Accessed 13 February 2024). (in Russ.)

Kotlyarevskaya, N.V., Voitenko, K.A. (2022), "The relationship of the content of the musical «The Last Test» with the costume forms of its heroes", *Tavricheskaya studiia* [Tauride studio], no. 30, pp. 80–87. (in Russ.)

Kovalevskaya, V.P. (2023), "Linguistic manifestations of existentialism in the fantasy genre (on the example of the musical «The Last Test»)", *Gumanitarnye tekhnologii v sovremennom mire* [Humanitarian technologies in the modern world], Kaliningrad, pp. 277–280. (in Russ.)

Krenzholek, O.S. (2009), "The theory of the man-god in F.M. Dostoevsky and F. Nietzsche", *Vestnik VyatGU* [Bulletin of Vyatka State University], no. 3, pp. 94–99. (in Russ.)

Makhov, D.A. (2023), "Visualization of the Great Alchemical Act in the novel by G. Meyrink «Angel of the Western Window»", *Vizual'noe vo vsem* [Visual in everything], Moscow, pp. 160–182. (in Russ.)

ного окна» // Визуальное во всём: Сб. ст. М., 2023. С. 160–182.

Михайлова О.С., Нехвядович Л.И. Креативная рецепция библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Журнал Сибирского федерального университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2023. Т. 16, № 8. С. 1355–1364.

Михеева Ю.В., Русинова Е.А. Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме кинофильма // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 3. С. 72–86.

Науменко Т.И., Молозя А.А. «Безымянная звезда»: Музыка Эдисона Денисова в дискурсах необыкновенной истории // Наука телевидения. 2021. Т. 17, № 2. С. 121–147.

Степанов М. «Последнее испытание»: Без любви невозможно никакое созидание (интервью с Р. Герасименко и Е. Ханпирой), 21.06.2016 г. // Musecube: Территория творческой свободы. URL: <https://musecube.org/cubeinterview/poslednee-ispytanie-bez-lyubvi-nevoz/> (дата обращения: 16.01.2024).

Трушина А.С. К вопросу о переводе с русского языка на английский понятия «испытание» в мюзикле «Последнее испытание» // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. М.; Пенза, 2023. С. 185–190.

Цукер А.М. Рок-опера как жанр // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: Сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. Краснодар, 2020. С. 100–113.

Mikhailova, O.S., Nekhvyadovich, L.I. (2023), “Creative reception to 19th-century biblical musical drama in E.L. Webber’s rock opera «Jesus Christ Superstar»”, *Zhurnal Sibirskogo federal’nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Journal of Siberian Federal University. Ser.: Humanities], vol. 16, no. 8, pp. 1355–1364. (in Russ.)

Mikheeva, Yu.V., Rusinova, E.A. (2023), “Theoretical and practical aspects of the formation of «quiet places» in the soundtrack of a film”, *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], vol. 15, no. 3, pp. 72–86. (in Russ.)

Naumenko, T.I., Molozya, A.A. (2021), “«Nameless Star»: Edison Denisov’s Music in the Discourses of an Extraordinary History”, *Nauka televideniya* [The science of television], vol. 17, no. 2, pp. 121–147. (in Russ.)

Stepanov, M. (2016), “«The Last Test»: No creation is possible without love (interview with R. Gerasimenko and E. Khanpira)”, *Musecube: Territoriya tvorcheskoi svobody* [Musecube: Territory of creative freedom.], 21 June, Available at: <https://musecube.org/cubeinterview/poslednee-ispytanie-bez-lyubvi-nevoz/> (Accessed 16 January 2024). (in Russ.)

Trushina, A.S. (2023), “On the question of translating the concept of «test» from Russian into English in the musical «The Last Test»”, *Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial’noi sfere* [Russia in the world: problems and prospects for the development of international cooperation in the humanitarian and social sphere], Moscow, Penza, pp. 185–190. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2020), “Rock opera as a genre”, *Massovaya muzyka i dzhazovoe ispolnitel'stvo v sovremennoj kul'ture* [Mass music and jazz performance in modern culture], Krasnodar, pp. 100–113.

Zavada, I.Yu., Shak, T.F. (2023), “Metrorhythm as a factor of drama in the rock opera E. Loyd Webber «Jesus Christ Superstar»”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], no. 1, pp. 117–125. (in Russ.)

Сведения об авторах

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Иванова Анастасия Евгеньевна, студентка IV курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 4anastasiyaivanova@mail.ru

Authors Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of the Musical Education and Enlightenment Chair at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Anastasiya E. Ivanova, 4nd year student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 4anastasiyaivanova@mail.ru

Поступила в редакцию 01.04.2025

После доработки 05.05.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 01.04.2025

Revised 05.05.2025

Accepted for publication 11.05.2025

РАЗГОВОР О НАПРАВЛЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ (ЛИ СИАНЬ, ЦЮЙ СЯОСУН, Е СЯОГАН, ТАНЬ ДУНЬ) ЧАСТЬ II

О.В. Усачева¹

¹ Музыкальный институт Университета г. Линьши, Линьши, 276000, Шаньдун, Китайская Народная Республика

Аннотация. Вторая часть беседы китайских композиторов посвящена обсуждению ряда актуальных для музыкальной культуры периода «реформ и открытости» вопросов, среди которых пути и перспективы развития современного китайского искусства, уникальность китайской музыки, роль западной культуры и традиций малых народностей в ее обновлении, различия восточного и западного типов музыкального мышления, соотношение всеобщего, национального и индивидуального в композиторском творчестве. По мнению участников «Разговора...», в китайском искусстве находят отражение такие ключевые для восточной картины мира концепты, как статика, тишина, покой, пустота. В современной китайской музыке эти концепты реализуются через особую трактовку музыкального времени, мелодии, тембра, звука, через воплощение различных аспектов взаимоотношения человека и природы, культуры и цивилизации, порядка и хаоса. В ходе дискуссии композиторы обсуждают творческие планы, идеи и подходы к сочинению музыки, влияние на их творчество различных эстетических концепций, композиторских техник, трудности, с которыми им приходится сталкиваться в поисках собственного творческого метода и индивидуального стиля. В заключение «Разговора...» поднимается проблема возрождения национальной китайской культуры, сохранения ее целостности в условиях стилевого плюрализма и предельной индивидуализации творчества, выдвигается идея возвращения к истокам культуры хуася как неизбежного этапа развития современного китайского искусства.

Ключевые слова: китайская музыка, китайское искусство, культура хуася, восточная концепция музыкального времени, мелодия, тембр, культура малых народностей Китая

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 II // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 52–63. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-52-63.

CONVERSATION OF THE TRENDS OF MODERN MUSICAL THOUGHT (LI XIAN, QU XIAOSONG, YE XIAOGANG, TAN DUN) PART II

O.V. Usacheva¹

¹ Linyi University, Music Institute, Linyi, 276000, Shandong, People's Republic of China

Abstract. The second part of the conversation between the four Chinese composers is devoted to discussing a number of issues relevant to the musical culture of China during the period of “reform and openness”, including: the uniqueness of Chinese music, the comparison of Eastern and Western types of musical thinking, the problem of individual and national, original and ordinary in modern compositional work, the role of culture of small nationalities in the renewal of Chinese music, ways and the prospects for the development of contemporary Chinese arts. The composers reflect on the peculiarities of the Eastern concept of musical time, the modern interpretation of melody, and the possibilities of enriching the timbres of Chinese and European musical instruments. Traditional and modern Chinese music is considered in the context of the philosophical problem of the relationship between man and nature, culture and civilization. According to the participants of “Conversation...” the uniqueness of Chinese music is due to its reflection of such key concepts for the Asian worldview as static, silence, peace, and emptiness. Composers discuss their creative plans, ideas and approaches to composing music, reflect on the role of various aesthetic and stylistic influences in their own work, and share the difficulties they face on their way to find one’s own creative method. In conclusion, the problem of the national culture integrity in conditions of pluralism and extreme individualization of creativity is raised, and the idea of a “returning” to the origins of Huaxia culture is put forward and regarded as an inevitable stage in the development of modern Chinese arts.

Keywords: Chinese music, Chinese arts, Huaxia culture, Eastern concept of musical time, melody, timbre, traditional culture of Chinese ethnic groups

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

For citation: Usacheva, O.V. (2025), “Conversation of the trends of modern musical thought (Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun). Part II”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 52–63. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-52-63.

ЦС: Китайская музыка, говоря с позиций психологии времени, – явление статическое. Статика – это область очень обособленная и глубоко таинственная – то, чего в западной музыке с ее динамичностью достичь невозможно. Почему мы время от времени засматриваемся на горы, на звездное небо? Потому что именно их статика, а не движение, вызывают ощущение таинственности.

ТД: Китаец и иностранец по-разному подходят к восприятию симфонического оркестра. В звучании огромного симфонического оркестра западный человек распознает использование различных технических приемов, а восточный человек открывает для себя, что такое тишина. Когда в оркестре из ста человек ударяют в *муюй*¹, восточный человек легко обнаруживает этот характерный звук.

ЦС: Сказано очень точно. В китайском искусстве очень важна пустота. На картинах Ци Байши² есть только цыпленок, все остальное – пустота. Сила пустоты очень значительна. Покой в музыке – это когда звучит только один *муюй*, в этом и есть пустота.

ЕС: Поэтому некоторые говорят, что китайская музыка – это общение между

сознанием человека и пространством, западное искусство – это социальная коммуникация.

ТД: Западный мистицизм – это тоже атрибут эстетического восприятия. В одном из моих произведений есть эксперимент с ударами в *муюй*. Я хотел сделать так, чтобы в нотах прочитывалось акустическое ощущение, ощущение места происходящего. Мне кажется, что для музыканта задача создания эффекта свободного пространства решается легче, чем для художника. По силе воздействия на человека музыкальное произведение не имеет себе равных ни в одном из других видов искусств. Психологический эффект от музыкального произведения может быть сильнее, чем от живописи, сильнее, чем от мелодии.

ЕС: Наши сочинения часто критикуют за отсутствие мелодии. На самом деле это не так, просто наша мелодическая концепция отличается от других, мы не хотим, чтобы наша собственная музыка возникала только как определенный тип сигнала.

ТД: Я думаю, что мелодия – это своего рода идея соединения, переход из одного

пространства в другое. В современной музыке ее роль выражения и сообщения не работает. Для выражения некой концепции в моих произведениях совершенно невозможно использовать только мелодию.

ЦС: Я восхищен этой твоей позицией: «мелодия – мост через пространство». Здорово!

ЕС: Эта идея может быть применима не только по отношению к мелодии. Все музыкальные средства можно трактовать с этой точки зрения. Я рассматриваю два пространства как два поля, а все выразительные средства – ритмические, мелодические, тембровые – вводятся в качестве соединения между этими полями, так ведь возможно?

ЦС: Современная музыка – это, в большей степени, искусство непосредственного воздействия на слушателя. Приведу простой пример: китайская народная музыка для ударных. Нельзя сказать, что у нее нет мелодии, но ее очарование – именно в сочетании тембра и ритма. Мелодия – не единственный элемент, не нужно думать о ней как о чем-то важном и уникальном. Главное – передать определенное «прозрение» композитора.

ЦС: Что мы называем мелодией? Например, «Горная песня»³ Тань Дуня. Похоже, что она соответствует тому, что мы называем мелодией, но кто-то может сказать, что там ее нет, что мелодия – это линия.

ТД: Я думаю, мы трое еще не добились того, чтобы сочинять хорошую музыку, не используя мелодии. Пока это только на уровне рефлексии, направления усилий. Но довольно смешно, что в последнее время многие постоянно говорят, что у нас нет мелодии. Позволю себе не согласиться. Мне кажется, это именно то, из-за чего в Японии очень гордятся Минору Мики⁴. Его мелодии, исполняемые ансамблем традиционных инструментов, иногда не сформированы, не имеют песенной

формы, но вопреки ожиданиям он может сделать так, чтобы музыкальная энергия длилась очень долго. Это очень впечатляющее мышление именно восточного человека.

ЛС: Сейчас всеобщее представление о мелодии укладывается в некий тип балладно-песенной формы – гладкой и стабильной. Ганслик критиковал мелодии Чайковского за старомодность, старшее поколение китайских композиторов использовало фольклорный материал – в этом проявлялось их понимание мелодии. Представление людей о мелодии постоянно меняется.

ЕС: Мое произведение «Сицзян Юэ»⁵ – это мелодия, от начала до конца. Другой техники я не использовал. Однако некоторые говорят, что здесь нет мелодии. Не могу объяснить, но это меня очень раздражает.

ЦС: Когда я пишу музыку, в голове нет ничего, даже цвета, только тембр инструмента, только звук. Особенно «Mong Dong»⁶, когда я его сочинял, вспоминал немецкого философа Шпенглера, который говорил, что музыка – это единственное искусство, способное заставить человека абстрагироваться от мира⁷. Многие мои произведения нельзя назвать продуктами культуры, я довольно много размышляю о человеке и природе.

ТД: Несмотря на эти твои размышления, все же следует помнить, что личность каждого человека всегда формируется только в хорошо знакомой для него обстановке. Чтобы вникнуть во взаимосвязи человека и природы, тебе придется использовать только твой собственный путь.

ЦС: Каждому типу культуры присуща своя атмосфера, определенная система эстетических ценностей. Например, для китайской культуры характерно собственное ощущение близости и мимолетности.

ЕС: Вероятно, мы по-разному понимаем проблему отношений человека и природы. Ты довольно много рассуждаешь об этом. Но каковы законы природы? Это своего рода «увеличение энтропии» – от упорядоченного к неупорядоченному. Развитие человечества – это уменьшение энтропии (слово из термодинамики), и чем дальше, тем способность человека преобразовывать природу становится все сильнее.

ЦС: Ты подходишь с материалистической точки зрения, а я с позиции макроцелого. Я предпочитаю думать, что связь человека с природой основана не на завоевании, а на взаимозависимости. Человек – часть природы, а не что-то отдельно появившееся, наблюдающее за чем-то. Мне нравится, когда отношения человека и природы скоординированы. Я даже назвал одно из произведений «Первобытное спокойствие». До появления различных религиозных течений, до формирования христианства, буддизма, даосизма, ислама в культуре было очень мало различий. В те времена человечество обладало самыми естественными свойствами. Поэтому меня очень интересует все первобытное. Я думаю, в нем очень много очарования. Современная западная цивилизация уже давно и болезненно переживает утрату человечеством чувства природы. Экология предлагает рассматривать экосистему именно с этой позиции.

Во всей мировой цивилизации ближе всего к природе китайская культура. Лао-цзы уделял особое внимание спокойствию, многие китайские представления о природе основаны на устойчивой вере в небеса, в императорскую власть, дарованную Богом, в то, что император – сын неба. Самая ранняя жертвенная музыка тоже была связана с миром природы. Иногда я пишу довольно дикуую музыку, я очень люблю большие горы, они величественны, в них есть мощь. В Гуаньчжоу

некоторые горы во время дождя – это очень взрывоопасная материя; здесь один водопад, там – другой, плиты голубого камня излучают холодный свет, птицы поют, цветы благоухают, дикие фрукты можно сбивать и есть – это бесконечное, неисчерпаемое удовольствие. Жизнь учит меня ощущать себя частью природы.

Горные народности наиболее близки к природе, жизнь в такой окружающей среде приносит массу удивительных ощущений. Но я также хорошо понимаю цивилизованное общество, я и сам человек цивилизации, тоже могу ощущать приносимые ею депрессию, одиночество, отчаяние, человеческое непонимание. Однако мне кажется, что в природе гораздо больше жизненной силы. И в моей музыке часто можно обнаружить такую жизненную силу. С точки зрения цивилизованного человека она выглядит довольно грубой, музыка кажется очень нервной, напряженной. Мне нравится полное и напряженное звучание, контрасты большой амплитуды.

ТД: Недавно я слушал одно из твоих произведений и заметил некоторые изменения. Раньше ты записывал все, что обнаруживал. В последних сочинениях много моментов тишины, много пауз, и хотя звуков теперь меньше, но смысла стало больше. Я как-то слушал одну твою кассетную запись, сделанную в Гонконге: в той музыке было слишком много «придуманного» тобой⁸. Хотя между твоими концепциями тогда и сейчас нет большой разницы, все же ингредиент «придуманного» тогда был немного выше.

ЦС: Действительно, когда я сочинял «Mong Dong», я испытывал чувство покоя. Это было во время поездки в Юннань, куда я направился, чтобы посмотреть на скальную живопись в местечке Цань Юань⁹. Фрески дают удивительное ощущение покоя, их форма чрезвычайно проста и незатейлива, иногда они похожи

на детские рисунки. Текстура камня напоминает об очень давних временах и очень отдаленных местах. Первобытная эпоха по отношению к человеку была довольно беспощадна, но по прошествии времени возникает некое ощущение спокойствия, человек и природа становятся неразделимы и взаимно интегрированы. В своих произведениях я все больше стремлюсь к такого рода тишине и покою, заимствуя спокойствие скал.

ТД: Написанное мною иногда не соответствует предварительным черновым наброскам. Почему так происходит? Чем больше ты обнаруживаешь, тем больше склоняешься к простому царству «ничто».

ЦС: Среди нас троих Е Сяоган – композитор, пишущий, главным образом, «от первого лица». В своих произведениях ты уделяешь большое внимание деталям внутренней психологии, микроощущениям. В твоей музыке всегда слышны возвышенные чувства интеллектуала.

ЕС: Мне нравится выражать определенный процесс, психологическую рефлексию человека в социальном окружении. Я стремлюсь к освобождению от оков, ищу свое собственное понимание красоты, свой идеал самоанализа и самопознания. Мне нравится в хаотичности искать самосовершенствование ума и возвышенности духа.

ТД: Я тоже стремлюсь к свободе, но также считаю, что слишком много вольностей может повлиять на характер контраста, на тип движения, поэтому, будучи свободным, одновременно я обращаю внимание на то, от чего невозможно отстраниться, на то, что определяет мою личную судьбу.

ЦС: В произведениях Е Сяогана нет выражения цвета, нет зримых образов. Интересно, каким образом ты рассуждаешь при выборе характера звучания, при организации звуков, при тембровом планировании?

ЕС: Сильные контрастные звучания, о которых ты говорил и которые тебе так нравятся, тоже являются своего рода отражением психологического состояния: гармония с природой – это и определенное отражение состояния твоей души. Я стремлюсь к гармонии с самим собой. Душа любого человека, если ее приоткрыть, это целая вселенная, макромир, который не поддается точному измерению. Конкретизируя это с точки зрения сочинения музыки, можно сказать, что я стремлюсь к определенному ци¹⁰. Очевидно, наши позиции не совпадают.

ЦС: Симфоническая музыка «Лисао»¹¹ – это самое раннее и впечатляющее произведение Тань Дуня, в том числе благодаря использованию в нем элементов китайской классической культуры. Некоторые из них пришли из опыта познания природы. Цюй Юань¹² был как раз таким человеком.

ТД: Несмотря на технику, концепцию и музыкальные идеи «Лисао», все же это произведение принадлежит периоду моего музыкального старта, является отправной точкой. Когда я его сочинял, многое для меня было не вполне ясно, осознание некоторых вещей пришло только во время работы над «Фу»¹³.

ЦС: Звучание «Лисао» насыщенное, очень динамичное, в «Фу» все по-другому.

ТД: Одним из самых больших недостатков «Лисао» является то, что оно слишком субъективно, «Фу» – объективнее. Потом я написал Фортепианный концерт, на этот раз уже включающий элементы национальной инструментальной музыки. Если немного отстраниться и взглянуть со стороны, то можно заметить, что в этих нескольких достаточно удачных с моей точки зрения произведениях уровень объективности намного выше. До этого я думал, что в музыке для симфонического оркестра следует использовать приемы письма симфони-

ческой музыки, а в музыке для народного оркестра – только приемы национальной инструментальной музыки. Но с недавних пор понял, что оба подхода не противоречат друг другу. Поэтому, когда я пишу музыку для европейских духовых инструментов, везде использую мышление, характерное для *соны*¹⁴. Партия фортепиано в Фортепианном концерте полностью основана на технике *гуцин*¹⁵. Теоретически, так играть на фортепиано прошлого было бы невозможно, также это не похоже и на трактовку фортепиано романтической школы. В моем Концерте фортепианная техника соответствует характерному для культуры *вэньжень*¹⁶ приему *луань сао цинь*¹⁷. Мне кажется, что я почти нашел то, что искал. Но я постоянно все меняю.

ЦС: Это твоя самая сильная сторона. И все же, несмотря на крутые перемены, развитие идет в прежнем направлении.

ТД: То, что я для себя обнаружил, уже проявилось в «Лисао»: например, если использовать скользящие звуки арфы во время соло *сяо*¹⁸, они немного напоминают *гучжэн*¹⁹. Но я не смог удержать этого. Во время сочинения «Фу» я отбросил этот прием. Теперь я намерен продолжать в том же духе, не откладывая найденное в сторону.

ЦС: Е Сяоган, каковы твои рассуждения при выборе тембра?

ЕС: Выбирая тембр, я рассуждаю очень реалистично. Сначала смотрю, какие у меня есть возможности. Например, есть симфонический оркестр, значит, я работаю только в этом диапазоне.

ТД: Е Сяоган часто подчеркивает развитие и противопоставление звуковых блоков. Его «тембровые группы» насыщенные и интересные. Я же, напротив, выделяю тембр одного звука. Иногда качественные преобразования одного звука достигают шести стадий. Я почерпнул этот прием, главным образом, из китайской музыки.

ЕС: Я тоже стремлюсь к изменению, но пока не знаю, может ли оно касаться всех аспектов моей музыки. Очевидно, мне хочется достичь какого-то совершенства, но с точки зрения конкретных методов письма определенности пока так и нет. А неопределенность в технике порождает расплывчатость.

ЛС: Что каждый из вас думает о своем ближайшем будущем?

ЦС: Техника моих сочинений, появившихся после выхода в Гонконге первой аудиозаписи, в принципе, практически не изменилась. Сейчас я в некотором замешательстве, поскольку для формирования индивидуального стиля все-таки необходимы достаточно концентрированные и ясные характеристики звукового сигнала. Я действительно оказался в затруднительном положении, столкнувшись с очевидным препятствием на пути самосовершенствования.

ТД: Прежде чем записывать произведение, я много думаю, делаю технические заметки, которые помогают обозначить диапазон поисков в соответствии с моим общим замыслом, и после этого я сочиняю уже в соответствии с заданным в заметках направлением, не выходя за его пределы. При работе над следующим произведением я тоже просматриваю эти заметки, хотя и не использую их. Заметки – это накопление: я записываю все, что неожиданно обнаруживаю. Сочиняя ту симфоническую музыку²⁰, я исписал двести три страницы, включая отметки о характере, технических приемах, определенных способах оркестровки и т.д., эти три страницы я помнил в течение двух лет.

ЦС: «Наньсянцзы»²¹ очень хорош. Когда я слушал тот твой концерт для национальных инструментов²², я отметил для себя, что разница между произведениями по характеру звучания относительно невелика, и, конечно, среди них было и несколько замечательных сочинений.

ТД: Любой автор, пишущий произведение, нередко может впадать в определенного рода патологию. Например, картины Хуан Юнъюя²³: если увидеть только одну его картину – она покажется замечательной, но если посмотреть выставку картин, можно обнаружить использование одних и тех же приемов. В этом есть и преимущество: можно проследить, как формируется и совершенствуется стиль конкретного человека на пути к зрелости. Концерты музыкальных произведений, выставки картин, сольные вокальные и инструментальные концерты – все они имеют эту общую проблему, которой, вероятно, можно было бы избежать. Сейчас, когда я сочиняю что-то новое, то всеми силами стараюсь избежать этой проблемы, каждое следующее произведение не должно быть похожим на предыдущее.

ЕС: Цюй Сяосун, что скажешь по поводу своих эстетических поисков?

ЦС: Мне нравятся очень многие композиторы, но боготворю я Моцарта. Его спокойствие, наивность имеют необыкновенную силу. Мне кажется, что этот человек обладал крепким умом и здоровым духом, особенно по сравнению с Бетховеном. Из современных авторов, например, есть испанский художник-сюрреалист Миро²⁴, который довольно поздно сформировал свой собственный стиль, структуру изображения, очень яркий и отточенный цвет, особенные формы и линии. Люди такого рода могли появиться только в культуре XX в., их внутренний мир очень здоровый, а сердца по-детски искренни. Они не боятся совершать отчаянные поступки, потому что с легкостью относятся к последствиям. Подобный мир спокойствия – это то, что я все время ищу. Пока среди моих произведений только в «Mong Dong» отражены отдельные аспекты этой идеи. Кроме того, если говорить о технике, сначала я придерживался определенных технических правил: на-

пример, некоторые технические приемы Первого струнного квартета возникли как бы в тени Мастера²⁵. Но я верю, что однажды приемы Мастера перестанут меня удовлетворять, и тогда я смогу освободиться от этого.

ТД: Ты начинаешь сочинять, находясь под влиянием техники Мастера, еще до того как возникает чувство неудовлетворенности ею. Но когда я открываю для себя какой-то прием Мастера, в этот момент я чувствую, что хотя прием этот необычайно хорош, я не хочу просто перенимать его. Сначала я должен подумать, например, о несоответствии между средствами Мастера и нашей национальной музыки или любыми привычными для нас звуками родной земли. Тогда появляется чувство неудовлетворенности. Обычно, после того как возникает это чувство, прием можно преобразовать. Но ты сочиняешь, когда чувство неудовлетворенности еще не появилось. (**ЕС:** То, о чем ты говоришь, относится не только к проблемам техники, в отношении идей это также справедливо.)

ЦС: В том, о чем ты говоришь, есть смысл. Мне все сильнее хочется избавиться от своих знаний.

ЕС: До недавнего времени мне нравились все композиторы, но, похоже, что одновременно не нравился ни один из них. Меня тоже одолевают сомнения. Каждое произведение я пишу по-разному, иногда очень насыщенно, иногда легко и прозрачно, как, например, «Сицзян Юэ». Пока не знаю, смогу ли и дальше сочинять также.

ЛС: Что касается стандарта в технике, это очень интересная проблема. Сначала правила существуют, потом – нет, каждое сочинение пишется по-разному. В современной европейской школе, чем дальше, тем сильнее меняется стиль произведений, каждый композитор, каждое новое сочинение – индивидуальны. Каким же будет развитие в ближайшем будущем?

В музыке Моцарта и Бетховена есть индивидуальность, но есть и много общего. Чем дальше в будущее, тем больше расхождений, вплоть до того, что даже произведения одного композитора не имеют общих норм. Я все время думаю, может ли этот процесс привести к возникновению новых правил?

ЦС: Недавно я слышал, как кто-то сказал, что западная немецкая тональная музыка возрождается, и это уже становится новой тенденцией. Есть композиторы, которые начали писать тональную музыку, но не только в рамках традиционной концепции. Я спросил одного такого композитора, что это – компромисс со слушателем или психологическая потребность? Он ответил, что это его собственная психологическая потребность. Он также добавил, что с началом XX в. в музыке произошли очень большие изменения, но на самом деле эти изменения не столь уж значительные. Эта мысль мне показалась очень интересной. В сердце человека всегда есть стремление к добру и красоте, к отношениям между людьми, потенциальное стремление к установлению взаимосвязей с природой. В литературе и искусстве XX в. отражено большое количество личного одиночества и болезненной реальности. Художники все это чувствовали острее, вероятно потому, что по сравнению с обычным человеком, они более восприимчивы. Но я полагаю, что сами художники отнюдь не считают это правильным: человечество все-таки нуждается в возвращении.

ТД: Ты только что говорил о том, что для художника, находящегося в авангарде эпохи, видящего ее на расстоянии, одним из самых важных факторов, помимо концепции, становится художественная и техническая целостность. По-моему, это самая сложная проблема из всех.

ЦС: Это проблема, над которой мы размышляем больше всего.

ЛС: Сейчас мир движется в сторону плюрализма, индивидуализации, каждое произведение оригинально. При продолжении этого процесса, где может возникнуть новый эпицентр культурного развития? Признаком формирования такого центра, без сомнения, является высокая степень индивидуализации. Однако все же помимо полнейшего раскрытия интеллектуальных способностей и креативности человека, необходимо еще и формировать единое целое. Очень трудно говорить о возрождении восточной культуры, если в центре только индивидуальность, и весь мир продолжает разделяться. Чтобы китайская культура могла достичь вершины развития, стала единым целым, всегда должно быть нечто, на основании чего поддерживается связь.

ТД: Раньше, когда я сочинял, то часто довольствовался одним абзацем, позже понял, что уже на этапе вынашивания замысла можно усилить целостность всех аспектов. Это первое. Второе – учитывать вопрос популярности. Сейчас я понимаю, что нужно намного больше думать о слушателе. Но есть и еще одна мысль: нам необходимо вернуться к культуре Центральной равнины²⁶. Мы пишем произведения, в которых сказывается влияние культуры малых народностей и событий отдаленных районов – это хорошо, это очень хорошая отправная точка, но этот путь нельзя проходить по-старому, все-таки придется вернуться. С самого начала мы искали индивидуальность, но найти индивидуальное в обыденном очень сложно, создать нечто индивидуальное в условиях культуры, с которой все знакомы – еще сложнее. В сравнении с этим сочинять, используя материал малых народностей, несколько проще.

ЕС: Проблема в том, что до настоящего времени у нас так и не появилось чего-либо значительного, что представляло бы малые народности.

ТД: С влиянием культуры малых народностей связан выбор очень многих интонаций, тембров.

ЦС: С выбором существует проблема. Когда я писал «Mong Dong», обнаружил, что по сравнению с ханьцами²⁷, этнические меньшинства гораздо ближе к природе. Культура Центральных равнин, например, Сиань, район Ганьсу, имеют очень много замечательных особенностей. Но они были давно забыты.

ЛС: То, что Тань Дунь говорит о «возвращении Культуры Центральных равнин» очень интересно. На самом деле он говорит о возвращении «ханьской культуры». Ядро китайской культуры – это культура хуася²⁸, включающая в себя культуры чаньань, ганьсу, цзинчу, цилу, яньчжао и др., за исключением отдаленных районов.

ТД: Возвращение к ханьской культуре отнюдь не подразумевает возвращение к тому, что мы сегодня под этим подразумеваем. Нам нужно найти скрытую суть культуры этого региона.

ЦС: Культура Центральной равнины – это источник китайской культуры, именно это место наиболее богато теми явлениями, в которых выражается дух Китая.

ТД: По сути, мы не сочиняли произведения, непосредственно связанные с темой малых народностей. Вместо того, чтобы изучать древнюю культуру чу²⁹ с помощью археологии, лучше уж почувствовать ее непосредственно изнутри. Хотя мы и не изображаем этнические меньшинства напрямую, мы все же испытываем влияние их музыкального мышления и материала.

ЦС: Это затрагивает и вопрос качества. Мы не используем сюжеты малых народностей, в отличие от композиторов среднего и старшего поколений. Западные национальные школы в поисках определенного настроения, духа неевропейской культуры тоже обращаются к подобным темам. Разница в том, что мы ищем осо-

бый тип темперамента, не свойственный городской цивилизации. Я был шокирован, когда услышал музыку народности яо³⁰: в ней есть первобытные чувства, она как будто вылетала из уст горных эльфов; я был тронут именно этим ощущением первозданности, а не сюжетами.

ТД: Этот тип характера выражают удары в *яогу*³¹ в одном из фрагментов «Желтой земли»³², но этого недостаточно. Несмотря на то что в произведениях Е Сяогана много элементов ханьской культуры, влияние музыки Цзяннань³³ в них относительно невелико.

ЕС: Поэтому сейчас я пишу кое-что северное: не представляю, как бы мне это выразить.

ЛС: В связи с этим возникает один существенный вопрос: когда культура достигает предела своего развития, необходимо искать максимально отдаленные пространственные и временные факторы, которые могли бы ее стимулировать. С точки зрения пространственной удаленности – это Европа, с точки зрения временной удаленности – это древность, первобытность, а также культуры отдаленных районов. Вероятно, происходящее сейчас вмешательство в довольно зрелую культуру Центральной равнины, культуру хуася, является шагом вперед по сравнению с только что упомянутой проблемой, и это вмешательство должно сыграть существенную роль в возрождении восточного и китайского искусства.

ЕС: В будущем все еще может вернуться обратно. Когда завершится эта стадия поиска удаленных от нас в пространстве и времени факторов, все вернется.

ЛС: Ситуация, когда мы возвращаемся к чему-то, всегда будет отличаться от первоначального состояния. Если сегодня люди что-то отрицают, то они отрицают именно вчерашний, а не позавчерашний день. Вдохновение следует искать в позавчерашнем дне. Третья волна, отвергаю-

щая и практически разрушающая все, что связано со второй волной, более близка

первой волне. Таков этот удивительный процесс.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Муюй (木鱼 / mùyú) – традиционный китайский ударный музыкальный инструмент (идиофон) в виде полой деревянной коробочки, по которой ударяют молоточком с мягким наконечником. Первоначально использовался в даосизме и буддизме для сопровождения религиозных песнопений. С начала династии Цин входит в состав ансамбля народных инструментов (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. 第954页 (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016, с. 541)).

² Ци Байши (齐白石, 1864–1957) – всемирно известный китайский живописец, мастер современной китайской живописи, почетный профессор Центральной академии изящных искусств и председатель Китайской ассоциации художников.

³ «Горная песня» («山歌» / shāngē) – фортепианная пьеса Тань Дуня из сюиты «Воспоминания о восьми акварельных картинках», сочинение 1978 г.

⁴ Минору Мики (三木稔 / San Muren, 1930–2011) – японский композитор, в 1964 г. основал ансамбль древних традиционных музыкальных инструментов «Ниппония» («Ensemble Nipponia»). В 1983 г. состоялись первые гастролы ансамбля в Китае. В произведениях Минору Мики для ансамбля традиционных инструментов сочетаются элементы классического традиционного и современного стилей. Его творчество оказало значительное влияние на Тань Дуня и других представителей китайского авангарда.

⁵ «Сицзян Юэ» («西江月» / xījiāng yuè, английский вариант названия – «Moon Over the West River») – произведение 1984 г., за которое Е Сяоган получил Первую премию на композиторском конкурсе Азиатско-Тихоокеанского регионального фестиваля искусств, проходившего в Австралии. Е Сяоган был первым китайским представителем на этом фестивале со времени начала периода «реформ и открытости».

⁶ «Mong Dong» – произведение Цюй Сяосуна, созданное в 1984 г. Первоначально было написано в качестве музыки к мультипликационному фильму «Бык и пастушок», созданному по мотивам древних наскальных рисунков, найденных в местечке Цань Юань провинции Юннань (режиссер Чэнь Сяньвэй / 陈三伟). В названии произведения композитор использует не иероглифы, а латинизированный пиньинь, подчеркивая тем самым важную роль фонетического звучания слогов.

⁷ Имеется в виду следующее высказывание О. Шпенглера: «...Музыка – единственное искус-

ство, чьи средства находятся за пределами светомира, который уже издавна сделался для нас равнозначным миру вообще. Только музыка способна разом увести от мира, разрушить неодолимые чары господства света и породить сладкую иллюзию того, что здесь мы прикасаемся к глубинной тайне души» (1998, с. 11).

⁸ Тань Дунь имеет в виду характерную для ранних сочинений Цюй Сяосуна перегруженность музыки техническими приемами, звуковыми эффектами.

⁹ Подробнее на русском языке о наскальных рисунках местности Цань Юань (苍源 / cāngyuán) провинции Юннань см. статью С.А. Комиссарова и Д.В. Черемисина (2020).

¹⁰ Ци (气/ qì) – здесь имеется в виду фундаментальная для китайской культуры философская и медицинская категория, обозначающая некую энергетическую субстанцию как часть любого живого организма.

¹¹ «Лисао» («离骚» / lí sāo) – первое одночастное симфоническое произведение Тань Дуня, написанное в 1979 г. (композитору 22 года) после прочтения одноименной поэмы древнего китайского поэта Цюй Юаня. Впервые было исполнено на Первом китайском конкурсе симфонических произведений в 1980 г., вызвало много споров из-за использования традиционных китайских инструментов в авангардном звучании.

¹² Цюй Юань (屈原, 340–278 гг. до н.э.) – государственный деятель и лирический поэт эпохи Воюющих царств, автор поэмы «Лисао» (в русскоязычной литературе известной под названием «Скорбь отлученного»), ставшей программной основой одноименного произведения Тань Дуня.

¹³ «Фу» («负» / fù) – произведение Тань Дуня для сопрано, баса и камерного ансамбля, написанное в 1982 г. (Ляо Шиюнь, 1999, с. 64).

¹⁴ Сона – традиционный духовой инструмент, по звучанию напоминает гобой, но имеет более резкий и яркий тембр.

¹⁵ Гуцинъ – древнейший китайский семиструнный щипковый инструмент семейства цитры.

¹⁶ Вэньжень (文人 / wénrén) – понятие, утвердившееся в эпоху позднего Средневековья (от эпохи династии Тан, 618–907 гг. – до эпохи династии Сун, 960–1279 гг., обозначавшее «буквально “человека, воплотившего в себе культурное начало”, “человека культуры”, а значит, человека культивирующего, возвращающего самого себя» (Малявин В., 2000, с. 80). Понятие применялось по отношению к высо-

кообразованному человеку, проводящему свой досуг, занимаясь разными формами художественного творчества. Среди множества изящных искусств, которыми владели вэньжэнь, обязательными были игра на *цин*, поэзия, каллиграфия, го (китайские шахматы), живопись (Чжоу Тецян, 2003, с. 1).

¹⁷ В технике игры на струнных щипковых инструментах типа *гуцин*, *гучжэн* понятия *сао* (扫 / *sǎo*, подметать) означает определенный вид техники, предполагающей легкое перебирание пальцами по струнам. В сочетании со словом *луань* (乱 / *luàn*, беспорядочный, случайный, запутанный) выражение 乱扫琴 / *luàn sǎo qín*, вероятно, подразумевает стиль свободной, импровизационной игры в рамках определенных правил.

¹⁸ *Сяо* – продольная бамбуковая флейта – традиционный китайский духовой инструмент.

¹⁹ *Гучжэн* – традиционный китайский многострунный щипковый инструмент семейства цитры.

²⁰ Речь идет об упоминавшемся ранее симфоническом произведении Тань Дуня «Лисао».

²¹ «Наньсянцзы» (《南乡子》 / *nánxiāngzi*) – произведение Тань Дуня для *гучжэн* и флейты *сяо*, написанное в 1984 г.

²² Имеется в виду концерт из произведений Тань Дуня для китайских традиционных инструментов, организованный Центральной консерваторией в 1984 г.

²³ Хуан Юнъюй (黄永玉, 1924–2023) – знаменитый современный китайский художник, представитель малой народности туцзя, родился в провинции Хунань.

²⁴ Жоан Миро (Хоан Миро-и-Ферра / Joan Miró i Ferrà, 1893–1983) – каталонско-испанский художник, наибольшую известность получил как сюрреалист.

²⁵ Под Мастером, в данном случае, вероятно, подразумевается некий собирательный образ композитора западноевропейской барочно-классической традиции, техника и стилистические приемы которого рассматривались Цюй Сяосуном как образец для подражания на определенном этапе творчества.

²⁶ Культура Центральной равнины, или культура Чжунъюань (中原文化 / *zhōngyuán wénhuà*) –

общий термин, обозначающий материальную и духовную культуру народностей, населявших территорию среднего и нижнего течения Желтой реки.

²⁷ Ханьцы, народность хань – коренная и самая многочисленная народность Китая.

²⁸ Культура Хуася (华夏 / *huá xià*) – культура китайской цивилизации до династии Цинь. Понятие хуася относится к группе племен, живших вдоль Желтой реки и являвшихся предками этнических китайцев – ханьцев.

²⁹ Чу – древнее китайское царство эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.).

³⁰ Яо – одна из малых народностей, проживающих на территории Китая, место концентрации проживания – провинции Хунань, Гуандун, Гуанси-Чжуанский автономный район.

³¹ *Яогу* (腰鼓 / *yāogǔ*) – китайский барабан, крепящийся на поясе (поясной барабан).

³² «Желтая земля» (《黄土地》 / *huáng tǔdì*) – музыка Тань Дуня к танцевальной драме, поставленной в 1987 г. Гонконгской танцевальной труппой по мотивам одноименного кинофильма 1984 г. (режиссер Чэнь Кайгэ, оператор Чжан Имоу, композитор Чжао Ципин). Позже, по заказу дирижера Тайбэйского национального оркестра Чэнь Чэнсюна, на материале балета была написана «Северо-западная сюита» (《西北组曲》 / *xīběi zǔqǔ*) (Ляо Шиюнь, 1999, с. 77–86).

³³ Цзяннань (江南 / *jiāngnán*) – территория к югу от реки Янцзы, занимающая правый берег ее нижнего течения. В современном административно-территориальном делении включает южные (правобережные) части провинций Цзянсу (с городами Нанкин, Сучжоу и Уси) и провинции Аньхой, город Шанхай, и северный Чжэцзян (с городами Ханчжоу и Нинбо). Особенности музыки Цзяннань связаны, прежде всего, с локальным претворением инструментальной традиции сычжуюэ («музыка шелка и бамбука» – понятие, включающее тип музыки для инструментов, для изготовления которых использовались шелк (сы) и бамбук (чжу), и соответствующий сольный и ансамблевый репертуар (подробнее о цзяннань сычжуюэ: (Новоселова А., 2015, с. 93–94)).

ЛИТЕРАТУРА

Комиссаров С.А., Черемисин Д.В. Петроглифы Цангьюаня в провинции Юннань, Китай // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2020. Т. 26. URL: <http://www.paeas.ru/Articleru/419> (дата обращения: 06.08.2024)

Маялин В.В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Дизайн, 2000. 436 с.

Новоселова А.В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: Дис. ... канд. ис-

REFERENCES

Komissarov, S.A., Cheremisin, D.V. (2020), "The Cangyuan petroglyphs in Yunnan Province, China", *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii* [Problems of archeology, ethnography, and anthropology of Siberia and adjacent territories], vol. 26, Available at: <http://www.paeas.ru/Articleru/419> (Accessed 6 August 2024). (in Russ.)

Liao Shiyun (1999), *Tán Dùn "xī běi zǔ qǔ" "yán jiū 、 yī zuò pǐn yǔ xiàn dài guó lè de duō yuán duì huà* [The study of Tan Dun's Northwest Suite: the

кусствоведения. М., 2015. 186 с.

Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и прим. И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.

廖詩昀. «潭盾“西北组曲”研究、一作品與現代國樂的多元對話» (Ляо Шиюнь. «Северо-Западная сюита» Тань Дуня: Многогранный диалог между произведением и современной китайской музыкой: Магистерская диссертация. Тайвань: Институт музыковедения Национального университета Тайваня. Тайвань, 1999).

周铁强, 顾宏义. «文人四技». 广州: 广东教育出版社, 2003 (中国古代风俗文化丛书) (Чжоу Тецянь, Гу Хунъи. Четыре навыка вэньжэнь. Гуанчжоу: Образование Гуандун, 2003. 155 с.).

multidimensional dialogue between composition and guoyue], Master's thesis, Taiwan. (in Chin.)

Malyavin, V.V. (2000), *Sumerki Dao: Kul'tura Kitaya na poroge Novogo vremeni* [Twilight of the Tao: Chinese culture on the threshold of a New Time], Dizain, Moscow, 436 p. (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.)

Spengler, O. (1998), *Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoi istorii. T. 2. Vsemirno-istoricheskie perspektivy* [The decline of Europe. Outlines of a morphology of world history. Vol. 2: Perspectives of world history], transl. by I.I. Makhan'kov, Mysl', Moscow, 606 p. (in Russ.)

Zhou Teqiang, Gu Hongyi (2003), *wén rén sì jì* [Four skills of literati], Guangdong Education Press, Guangzhou, 155 p. (in Chin.)

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

Author Information

Olga V. Usacheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Music Institute of Linyi University (Shandong, PRC), ORCID: 0000-0002-0416-7487

E-mail: usachewaolia@yandex.ru

Поступила в редакцию 06.04.2025

После доработки 05.05.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 06.04.2025

Revised 05.05.2025

Accepted for publication 11.05.2025

«РУССКИЙ СЛЕД» В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СЮЙ ШУЯ

Н.В. Санникова¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются особенности композиционной техники А.Н. Черепнина, которые отражены в квартете «In Nomine III» Сюй Шуя (Xu Shuya). «In Nomine» означает «во имя», «посвящение». Самой ранней музыкой Сюй Шуя, представленной под таким названием, было трио для флейты, кларнета и струнных «In Nomine I». Трио участвовало в конкурсе Ассоциации имени Александра Черепнина на создание произведения, посвященного русскому композитору и музыкальному деятелю, который оставил заметный след в культуре стран Востока. В 2005 г. Сюй Шуя написал струнный квартет «In Nomine II», который не был связан с фигурой Черепнина, а в 2012 г. – «In Nomine III» для флейты, кларнета, скрипки и виолончели по заказу Пекинского фестиваля современной музыки. Квартет имеет подзаголовок «Дань памяти Александру Черепнину» и отражает особенности его композиционного метода. В 1910–1920 гг. Черепнин выработал собственную систему композиции и построил ее на идее синтеза принципов мажоро-минора и симметричных ладовых образований: «девятиступенная гамма» или «гамма Черепнина» образуется путем соединения двух гексахордов одноименного мажора и минора. Созвучия гаммы делятся на терцовые, мажоро-минорные и тонально-нейтральные бестерцовые. Использование этого метода в «In Nomine III» позволило Сюй Шуя добиться особого художественного эффекта, когда благодаря композиционной технике слияния западных и традиционных музыкальных элементов достигло высокого уровня естественности. Развивая метод Черепнина, композитор стирает границы понятий «академическая музыка» и «традиционное искусство», сочинения Сюй Шуя становятся поистине мультикультурными.

Ключевые слова: Сюй Шуя, Александр Черепнин, гамма Черепнина, девятиступенная гамма, квартет, посвящение, актуальная китайская музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Санникова Н.В. «Русский след» в камерно-инструментальном творчестве Сюй Шуя // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 64–70. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-64-70.

THE “RUSSIAN TRACE” IN THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL WORKS OF XU SHUYA

N.V. Sannikova¹

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

Abstract. The article examines the features of A.N. Cherepnin's compositional technique, which are reflected in the quartet “In Nomine III” by Xu Shuya. “In Nomine” means “in the name”, “dedication”. Xu Shuya's earliest music, presented under this name, was the trio for flute, clarinet and strings “In Nomine I”. The trio participated in the competition of the Alexander Cherepnin Association for the creation of a work dedicated to the Russian composer and musical figure, who left a noticeable mark on the culture of the East. In 2005 Xu Shuya wrote the string quartet “In Nomine II”, which was not related to the figure of Cherepnin, and in 2012 – “In Nomine III” for flute, clarinet, violin and cello commissioned by the Beijing Contemporary Music Festival. The quartet is subtitled “Tribute to Alexander Cherepnin” and reflects the features of his compositional method. In 1910–1920

Cherepnin developed his own system of composition and built it on the idea of synthesizing the principles of major and symmetrical fret formations: the “nine-step scale” or “Cherepnin's scale” is formed by combining two hexachords of the same major and minor. The consonances of the scale are divided into third, major-minor, and tone-neutral third-less. The use of this method in “In Nomine III” allowed Xu Shuya to achieve a special artistic effect, when, thanks to the compositional technique of merging Western and traditional musical elements, a high level of naturalness was obtained. By developing the Cherepnin method, the composer blurs the boundaries of the concepts of “academic music” and “traditional art”, Xu Shuya's compositions become truly multicultural.

Keywords: Xu Shuya, Alexander Cherepnin, Cherepnin's gamma, nine-step scale, quartet, dedication, actual Chinese music

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

For citation: Sannikova, N.V. (2025), “The «Russian trace» in the chamber and instrumental works of Xu Shuya”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 64–70. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-64-70.

В творчестве китайских композиторов XX в. преобразующие тенденции эпохи нашли отражение в двух деятельностных векторах. С одной стороны, пройдя этап усвоения европейских академических традиций, многие из авторов встали на путь радикальных перемен и экспериментаторства. С другой – такие процессы вызывали обратные реакции и усиливали значение традиционных культур и национальных ценностей, и лишь немногие композиторы были способны интегрировать эти сферы жизни и творчества.

В музыке китайского композитора Сюй Шуя (р. 1961) воплотились и его этнические корни, выразительно претворенные в особой эстетике национальной мелодики, в тембровом богатстве его сочинений, передающих звуковую атмосферу китайской музыки, и европейское образование вкупе с богатым международным опытом, обретенным за годы обучения и работы во Франции. Художественное мышление Сюй Шуя удивительным образом сочетает глубоко освоенный им китайский культурный арсенал, накопленный поколениями, со способностью творчески выражаться в самых актуальных и прогрессивных формах. Творчество композитора характеризуется тремя параметрами: разнообразием форм и жанров, сочетанием традиций и новых технологий и высокой интегративностью в мировом масштабе.

Несмотря на то что Сюй Шуя – один из самых исполняемых китайских композиторов во всем мире и в России, в частности¹, специальных исследований на темы его творчества нами не было обнаружено ни на русском, ни на китайском, ни на английском языках. Между тем высокий интерес и популяризаторские инициативы исполнителей, а также разрозненные сведения в открытом доступе (Интернет, СМИ, афиши и т.п.) позволяют собрать и изучить основные факты биографии композитора, познакомиться с некоторыми из его сочинений (в нотных, аудио- и видеозаписях), составить представление о творческом облике Сюй Шуя.

Культурное-историческое богатство Китая стало для Сюй Шуя своеобразным духовным тотемом, состоящим из вневременных символов, которые служат ориентирами в поисках художественных опор. Сюй Шуя тонко воспринимает национальный культурный комплекс и в своем творчестве самобытно интерпретирует его трансцендентный, романтический и слегка печальный тон. Таковы, например, его оперы на китайскую тематику «Воспоминание об озере Тайпин» и «Августовский снег» о поиске смысла жизни: эти произведения проникнуты настроениями трагической меланхолии, столь свойственной китайской эстетике и философии.

Мультикультурный дух сочинений Сюй Шуя рождается в непринужденно-

элегантном сочетании китайского стиля, который базируется на традиционной музыке, и результатов творческих поисков, что вполне отражает нынешний облик китайского общества в целом с его готовностью к культурному диалогу. Метод Сюй Шуя заключается в использовании маркеров китайской культуры в объективизированной звуковой среде, созданной современными музыкально-технологическими средствами (атональность, электроника).

В качестве примера сочетания традиционной и современной стилистики приведем сочинение Сюй Шуя для двух флейт (флейта и многостольная флейта *сяо*) и электроники «Тай И № 2», вдохновленное философией Чжуан-цзы. В ее упрощенном понимании Дао порождает космогонические силы Инь и Ян, которые, в свою очередь, создают всё. В музыкальной концепции это произведение опирается на различия в способах игры и определенные сочетания исполнительских приемов, связанные посредством компьютерного синтеза флейтовых звуков. Список примеров сочетания китайской и западной систем мышления, выраженных в музыке Сюй Шуя, можно продолжить такими сочинениями, как симфонии «Nirvana», «Кристалл заката», концерт «Душа Рама» и камерная музыка «In Nomine II» (здесь участниками квартета становятся китайский традиционный инструмент *шэн* и электроника), в которых академическая вертикаль «прошита» золотыми нитями традиционных ладов, интонаций и тембров, тонкими штрихами, завершающими стилевой образ его сочинений.

Особенно репрезентативными в аспекте отражения композиторского стиля Сюй Шуя, на наш взгляд, являются его камерно-инструментальные произведения. Среди них выделяются три «Посвящения» – «In Nomine». Так вышло, что первый крупный международный успех

Сюй Шуя был связан с именем русского композитора, пианиста, педагога и музыкального деятеля Александра Николаевича Черепнина (1899–1977). Это один из самых почитаемых в Китае музыкальных деятелей, чей путь стал предметом интереса и научной разработки многих российских и зарубежных исследователей, среди которых выделим работы С.А. Айзенштадта (1994, 2008, 2022) и Н.Л. Рубан (2015 а, б).

В годы обучения в Шанхайской консерватории, еще будучи четверокурсником, Сюй Шуя написал свой дебютный скрипичный концерт. Сочинение участвовало в организованном Ассоциацией Черепнина в США² композиторском состязании и в 1982 г. Сюй Шуя получил первую премию этого конкурса имени русского композитора. На этом «русский след» в творчестве китайского композитора не только не оборвался, но и углубился в область композиции.

Первым произведением Сюй Шуя, представленным под названием «In Nomine», было смешанное струнно-духовое трио, которое так же, как и скрипичный концерт, участвовало в конкурсе Ассоциации Черепнина на создание произведения, посвященного русскому композитору и музыкальному деятелю. «In Nomine II» было написано в жанре струнного квартета в 2005 г. по заказу Берлинского камерного оркестра. Квартет «In Nomine III» тоже был заказным сочинением: в 2012 г. Пекинский фестиваль современной музыки отмечал вклад А.Н. Черепнина в развитие китайского искусства специальным концертом, посвященным композитору. Выбор дирекции пал на Сюй Шуя неслучайно, ведь композитор уже успешно обращался к фигуре Черепнина и был победителем конкурсов его имени. Партитура «In Nomine III» была закончена в апреле 2012 г., а в мае состоялась премьера сочинения, которая прошла в концертном зале Центральной

консерватории Пекина в исполнении солистов Бостонского камерного оркестра Contemporary Dinosaur.

«In Nomine» означает «во имя», «посвящение», этот жанр вокальной музыки родился в Англии в XVI–XVII вв. Со временем из вокальной сферы он перешел в инструментальную и приобрел широкую популярность у композиторов разных стран. Эта историческая особенность развития жанра нашла отражение в «In Nomine III»: от вокальной музыки из времен его зарождения Сюй Шуя позаимствовал мотивы для своего сочинения. Это тема из мессы «Gloria tibi trinitas» английского композитора Джона Тавернера, написанной для празднования Троицы.

Исполнительский состав «In Nomine III» определен инструментальным периодом бытования жанра: сочинение написано для флейты, кларнета, скрипки и виолончели. Столь нестандартный состав демонстрирует очевидную логику: инструменты темброво сбалансированы в струнно-духовых парах, где скрипка и флейта реализуют высокий диапазон, кларнет – средний (возможно, он своеобразно заменяет альт) и виолончель выполняет басовую функцию.

Необходимо отметить, что в отличие от западной академической традиции, в которой под «квartetом» подразумевается произведение для однородного ансамбля чаще всего струнных инструментов, организованное в циклическую композиционную форму, в Китае любая пьеса для четырех исполнителей может быть названа квартетом. Вопросы жанровых особенностей китайской камерной музыки уже привлекли внимание отечественных и зарубежных музыковедов (Батанов В., 2020; Петрова А., 2023; Чжан Цин, 2018), однако всё еще находятся на начальном этапе разработки, представляя собой обширное пространство для научного освоения и перспективных исследований.

Особенности квартета Сюй Шуя «In Nomine III» не ограничиваются его тембровым составом: в отличие от классических образцов этого жанра, это одночастное произведение, в котором границы формы отмечены темповыми маркерами, а драматургия выстраивается по принципу развертывания. Композиционные контуры определены сменами пяти темпов: самый медленный – $\text{♩} = 42$, а самый быстрый – $\text{♩} = 72$.

Тематизм квартета мелодически не проявлен, несмотря на объявленную опору на тему Тавернера. Музыкальная ткань первой трети композиции соткана скорее пуантиллистически с элементами кластерной техники из сочетания темброво-характерных и шумовых звуков различных инструментов. Наибольшее количество «шумов» у флейты – это, главным образом, шуршащие звуки *Sonfvec souffle* («на дыхании»), имитирующие дуновение ветра, шепот листьев и трав. В сочетании с широко амплитудными мотивами из трех-четырех звуков (главным образом, у духовых, с использованием техники *Flatt*), имитационно развивающихся в тт. 33–53, создается изобразительный эффект, создающий картины природы и пения птиц.

В центральной части формы мотивы становятся более продолжительными, сохраняя свою сугубо инструментальную природу, что определяется их интервальным составом и звуковысотным диапазоном, «рваной» ритмикой и динамической активностью: партитура «In Nomine III» пестрит обозначениями стремительных переходов и смен громкости и интенсивности звуков, динамическими стрелками и агогическими ремарками.

В окончании квартета усиливается роль повторности: знакомые мотивы и интонации улавливаются на слух, плотность разрежается, приближаясь к той, что была в начале произведения. Однако мы не усматриваем в этом очевидных

признаков репризности, не отрицая арочной логики в композиции «In Nomine III».

В подзаголовке квартета «Дань памяти Александру Черепнину» Сюй Шуя сообщает о внимании к его композиционному методу, что проявляется в использовании особого ладового принципа, выработанного русским композитором в 1910–1920 гг. Система Черепнина строилась на идее синтеза мажоро-минора и симметричных ладовых образований. Соединением двух гексахордов одноименных мажора и минора образуется девятиступенная гамма, получившая название «гамма Черепнина», примеры использования которой обнаруживаются в «In Nomine III». Гармоническое развитие в квартете происходит путем противопоставлений так называемых мягких созвучий из тонов девятиступенной гаммы, которые составлены по терцовому, мажоро-минорному принципу, и жестких – бестерцовых, выросших из симметричных структур с применением зеркальных техник, нейтральных в тональном отношении. Так создается стилистически двойственная звуковая среда с признаками тональности и атональности.

Интонационный профиль квартета также формируется с использованием пентатонических элементов и принципа повторности в качестве ведущего в произведении, что сообщает ему структурную текучесть, столь свойственную традиционной китайской музыке. Азиатский колорит усиливается благодаря вниманию композитора к выразительности тембров, в особенности флейты, порой звучащей как старинный китайский инструмент за счет использования неакадемических приемов игры для получения разнообразных красочных эффектов. Но несмотря на эти национальные отголоски, «In Nomine

III» является ярким образцом актуальной академической музыки за счет многослойного варьирования основного набора композиционных элементов в вертикальном и горизонтальном измерениях. Благодаря композиционной технике Сюй Шуя слияние западных академических и китайских традиционных музыкальных элементов в «In Nomine III» достигло высокого уровня естественности.

Различные черты метода Сюй Шуя, нашедшие отражение в «In Nomine III», указывают на приверженность автора культуре постмодерна, которой свойственны стремление к деконструктивизму – раскомплектованию и ревизии установленных порядков для выработки новых грамматик, коллажность и стилевая многосоставность, сложность коннотаций, художественный плюрализм, объективизация звука и другие признаки. И всё же, авангардистский дух и прогрессивность мышления не уводят Сюй Шуя за черту, отделяющую музыкальные технологии от художественной непосредственности. Он не увлекается инновационными решениями настолько, чтобы преодолеть опасную грань, за которой произведение может утратить свое художественное очарование.

Развивая метод Черепнина, композитор стирает границы понятий «академическая музыка» и «традиционное искусство», фирменный «китайский стиль» Сюй Шуя отличает дух мультикультурализма. Он представляет собой элегантную манеру преломления традиционного китайского искусства сквозь призму европейской академической культуры, делающую стиль автора узнаваемым и понятным во всем мире, вызывая глубокий интерес к творчеству Сюй Шуя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В июне 2024 г. музыка Сюй Шуя была представлена в Московской консерватории: в исполнении Ансамбля солистов «Студия новой музыки» под

управлением Игоря Дронова прозвучало сочинение «The Winter Landscape II» для кларнета, фортепиано и струнного квартета.

² Судьба Александра Николаевича Черепнина особым образом связана с Китаем. В 1934 г. ранние сочинения Черепнина, исполненные автором в Шанхае, вызвали широкий резонанс и долгое время его персоне горячо обсуждалась в художественных кругах. Композитор получил ряд предложений о сотрудничестве и так концертный тур обернулся переездом. За три года проживания в Китае композитор концертировал как пианист, занимался преподаванием в Шанхайской национальной музыкальной консерватории, в Бэйпине и Тяньцзине, собирал и публиковал произведения традиционного музыкального искусства Китая, укреплял композиторское сообщество и поощрял молодых авторов в создании произведений в китайском стиле. Черепнин и сам писал музыку, опирающуюся на собранные им традиционные образцы, тем самым задавая векторы развития современной китайской музыкальной культуры. В 1937 г. с началом китайско-японской

войны Черепнин покинул Китай, однако в оставшиеся десятилетия своей жизни он не утрачивал обеспокоенности судьбой музыкальной культуры в стране. После смерти композитора его вторая жена Ли Сянь Мин (1911–1991) основала в Нью-Йорке Ассоциацию Черепнина – некоммерческую организацию, призванную увековечить деятельность трех поколений семьи музыкантов: Николая (1873–1945), Александра (1899–1977) и Ивана (1943–1998). Деятельность организации направлена на поддержку молодых музыкантов в самых различных формах и форматах. Сегодня Ассоциация Черепнина продолжает оказывать финансовую и творческую помощь в организации концертов, записей и переиздании произведений как Черепниных, так и других авторов, финансирует научную и публикационную деятельность историков и музыковедов, а также образовательные проекты, осуществляющие изучение и популяризацию творчества Черепниных.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные концерты А.Н. Черепнина. Черты стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 22 с.

Айзенштадт С.А. Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин и музыкальная культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства: Сб. ст. / под ред. Р.Е. Илюхиной. Владивосток: ДВАИ, 2008. С. 4–38.

Айзенштадт С.А., Цзя Л. Александр Черепнин в Китае: Путешествие, изменившее судьбы китайской музыки // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 648–658.

Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 23–30.

Петрова А.М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 162–174.

Рубан Н.Л. А. Черепнин: Ученик и учитель // Современная музыкальная педагогика: Диалог традиций и школ: Сб. трудов Всерос. науч.-практ. конф. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2015а. С. 243–249.

Рубан Н.Л. Исторический подход к реконструкции артистической карьеры А. Черепнина // Музыкальное образование и наука. 2015б. № 2. С. 25–29.

Чжан Цин. Ансамблевое музицирование в китайской культуре и образовании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 1. С. 173–176.

REFERENCES

Aizenshtadt, S.A. (1994), *Fortepiannye kontserty A.N. Cherepnina. Cherty stilya* [Piano concertos by A.N. Cherepnin. Style features], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 22 p. (in Russ.)

Aizenshtadt, S.A. (2008), "Three destinies. Russian emigrants Aksakov, Zakharov and Cherepnin and the musical culture of China", *Voprosy istorii i teorii fortepiannogo ispolnitel'stva* [Questions of the history and theory of piano performance], in R.E. Ilyukhina (ed.), DVAI, Vladivostok, pp. 4–38. (in Russ.)

Aizenshtadt, S.A., Tszya L. (2022), "Alexander Cherepnin in China: A journey that changed the fate of Chinese music", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 19, no. 6, pp. 648–658. (in Russ.)

Batanov, V.Yu. (2020), "Genre and style guidelines for chamber and instrumental music of Chinese composers of the 20th century", *European Journal of Arts*, no. 3, pp. 23–30. (in Russ.)

Petrova, A.M. (2023), "Quartet creativity of Chinese composers: towards the problem of reflecting National content", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 3, pp. 162–174. (in Russ.)

Ruban, N.L. (2015a), "A. Cherepnin: Student and teacher", *Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: Dialog traditsii i shkol* [Modern music pedagogy: A dialogue between traditions and schools], Izdatel'stvo Nizhegorodskoi konservatorii, Nizhnii Novgorod, pp. 243–249. (in Russ.)

Ruban, N.L. (2015b), "A historical approach to the reconstruction of the artistic career of A. Cherepnin", *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music education and science], no. 2, pp. 25–29. (in Russ.)

Zhang Qing (2018), "Ensemble music making in Chinese culture and education", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*

Сведения об авторах

Санникова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: sanaro@list.ru

Authors Information

Natalia V. Sannikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Theory Music and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: sanaro@list.ru

Поступила в редакцию 11.04.2025

После доработки 06.05.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 11.04.2025

Revised 06.05.2025

Accepted for publication 11.05.2025

МИФОПОЭТИКА И СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ОПЕРЕ «МАДАМ БЕЛАЯ ЗМЕЯ» ЧЖОУ ЛУНА

Су Ялинь¹, С.А. Мозгот¹

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

Аннотация. Обращение к опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна обусловлено актуализацией сферы фантастики в художественной культуре современного Китая и слабой степенью изученности этой области в музыке XX – первой четверти XXI в. Цель исследования – установление влияния мифопоэтики на структуру художественного мира и специфику музыкального языка в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. Методы исследования – историко-стилевой, культурологический, герменевтический подходы, метод музыковедческого анализа. Установлено, что основу организации художественного мира оперы представляет трехъярусная структура: нижний, средний и верхний мир. Они репрезентируются образами фантастических персонажей – демонами Зеленой и Белой змеи, аббатом Фахаем; реальный мир представлен образом Сюй Сяня – возлюбленного Белой змеи (мадам Уайт); верхний мир – образами душ, утонувших детей, а также действием мифологических принципов цикличности – мотива нарушения запрета и смерти-перевоплощения. Симультанный образ мира модернизирует сценарную и музыкальную драматургию оперы, определяя применение приемов стиливой аллюзии (фр. *allusion* – намек) и стиливого синтеза, создающих спрессованность смыслов и пересечение различных хронотопов. Внесюжетные мотивы нарушения запрета и смерти-перевоплощения выполняют функции структурных инвариантов, связывая сюжет оперы «Мадам Белая змея» и с античными мифами, и с установками буддийского мировосприятия, выраженными категориями любви, правды, свободы, праведности, Нирваны, осмысление которых актуально для композитора. Антагонизм миров накладывает отпечаток на музыкальные характеристики персонажей, для которых свойственно раскрытие музыкального аффекта через образ-амплуа, объединяя средства выразительности западноевропейского театра с традициями представлений пекинской оперы.

Ключевые слова: Чжоу Лун, мифопоэтика, фантастические персонажи, техника *Sprechstimme*, стиль *bel canto*, образ-амплуа

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Су Ялинь, Мозгот С.А. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 71–82. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-71-82.

MYTHOPOETICS AND THE STRUCTURE OF THE ARTISTIC WORLD IN THE OPERA “MADAME WHITE SNAKE” BY ZHOU LONG

Su Yalin¹, S.A. Mozgot¹

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

Abstract. The appeal to the opera “Madame White Snake” by Zhou Long is due to the actualization of the fantasy sphere in the artistic culture of modern China and the weak degree of study of this sphere in the music of the 20th – first quarter of the 21st century. The purpose of the study is to establish the influence of mythopoetics

on the structure of the artistic world and the specifics of the musical language in the opera “Madame White Snake” by Zhou Long. Research methods are historical-stylistic, cultural, hermeneutic approaches, the method of musicological analysis. As a result of the study, it is established that the basis of the organization of the artistic world of the opera is a three-tiered structure representing the lower, middle and upper world. They are represented by the images of fantastic characters – the demons of the Green and White snakes, abbot Fahai; the real world is represented by the image of Xu Xian – the lover of the White Snake (Madame White); the upper world – images of souls, drowned children, as well as the action of mythological principles of cyclicity – the motive of violation of the prohibition and death-reincarnation. The simultaneous image of the world modernizes the script and musical dramaturgy of the opera, determining the use of the techniques of stylistic allusion (French allusion – hint) and stylistic synthesis, creating compression of meanings and the intersection of various chronotopes. The extra-plot motives of violation of the prohibition and death-reincarnation perform the functions of structural invariants, linking the plot of the opera “Madame White Snake” with both ancient myths and the attitudes of the Buddhist worldview, expressed by the categories of love, truth, freedom, righteousness, Nirvana, the comprehension of which is relevant for the composer. The antagonism of the worlds leaves its mark on the musical characteristics of the characters, who are characterized by musical affect through an image-role, which combines the expressive means of Western European theater with the traditions of Beijing opera performances.

Keywords: Zhou Long, mythopoetics, fantastic characters, Sprechstimme technique, bel canto style, image-role

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

For citation: Su Yalin, Mozgot, S.A. (2025), “Mythopoetics and the structure of the artistic world in the opera «Madame White Snake» by Zhou Long”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 71–82. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-71-82.

Интерес к воплощению мифологических и фантастических персонажей и сюжетов является одной из характерных тенденций развития художественной культуры КНР в конце XX – начале XXI в. Ее актуализация обусловлена появлением в Китае ряда переводов с английского на китайский фантастических романов таких, как «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина (2002) и серии «Гарри Поттер» Дж.К. Роулинг (2008). Несмотря на то, что жанр фантастики осваивался в Китае с 1998 г., когда в стране стали издаваться отдельные переводы американской и западноевропейской литературы, отмеченные бестселлеры вызвали огромную волну интереса к сфере «фэнтэзи» в Китае и открыли новые пути для китайской творческой интеллигенции (Ань Ци, 2003, с. 24).

Область фантастики в художественной литературе не была новой сферой для китайских писателей, поскольку традиционное искусство базировалось на развитии сюжетов, собранных из «...мифов, эпоса, религии и фольклора различных этносов» (Ян Пэн, 2006, с. 11). Самые ранние произведения, зафиксировавшие

в письменной форме китайские мифы, – древняя книга «Классика гор и морей» («山海经»). По структуре она разделена на две части: «Классика гор» и «Классика морей». Ее истории обобщают мифологические и религиозные представления китайцев, традиционные верования, легенды и суеверия. Странные птицы и звери, необычные цветы и деревья показаны в сказаниях, дошедших до наших дней: Куафу, преследующий солнце (夸父逐日), Цзиньвэй, отвоевывающий море (精卫填海), и другие легендарные герои, сражающиеся со стихиями, считаются одними из важных мифологических персонажей в Китае.

Во времена династий Вэй (220–265), Цзинь (265–420), Южной и Северной династий (420–589) «Классику гор и морей» сменяют романы чжици (志怪), повествующие о призраках и духах. С приходом династии Тан (618–907) появляются легендарные романы о богах и демонах. В династиях Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) все предшествующие сюжеты составляют основной контекст китайской мифологической литературы.

Изучение мифологической сферы современными китайскими лингвистами,

фольклористами и музыкантами имеет разнонаправленные тенденции. В современном литературоведении жанр «фэнтэзи» исследуется в контексте содержания понятия и специфики его жанрового претворения на китайской почве в произведениях для детей и взрослых Чжу Сюэхэн¹, Чжу Цзыцян (1992, с. 63–67), Пэн И (1997), Е Чжуди (2004). Осмысление музыкальной составляющей мифологической сферы проходило в движении от понимания роли религии и ритуала в формировании национальной идентичности этнических меньшинств (Ян Нинин, 2008, с. 58–59; Цинь Гуйцин, 1992), а также ее сохранения в жанрах фольклорной традиции (баллад и песен) в рамках эволюции традиционного песенного искусства².

Таким образом, сочетание двух разнонаправленных векторов исследований, идущих, с одной стороны, от изучения западноевропейской и американской фантастической литературы, с другой – от понимания онтологии китайской мифологии, репрезентированной через различные фольклорные формы, типично для развития современного гуманитарного знания в КНР. Они показывают характерную тенденцию, свойственную творчеству многих художественных деятелей современного китайского искусства, – использование различных форм стилового синтеза как основы творческого метода современных китайских композиторов³.

Отметим, что исследования сферы фантастики в китайской музыке в современном ее преломлении точечны и зачастую связаны с русскоязычной музыкальной синологией. Они подчинены анализу творчества отдельного композитора, исследованию преломления конкретного жанра или толкования символической составляющей музыкальных произведений. Таковы, например, работы Сюй Яньпин «Чжао Юаньжень: хоровая баллада

“Морская рифма” как символический образ нового времени» (2022, с. 25–29), Ли Эр Юна «Символика содержания и формы вокально-поэтического произведения (на примере песни Ван Ди на стихи Лу Ю “Ветер древности”)» (2011, с. 19–26), Шэн Сицзе, И.П. Кладовой «Символические образы и программность в фортепианном цикле “Весеннее путешествие” Дин Шаньдэ» (2024, с. 174–189).

Стремление к стиловому синтезу отличает и оперу Чжоу Луна⁴ «Мадам Белая змея». Сюжет оперы представляет классический миф о перевоплощении. В нем повествуется о могущественном демоне Белой змеи, который превращается в женщину, чтобы испытать любовь. Она встречается на сломанном мосту, на Западном озере в Ханчжоу свою любовь – смертного мужчину Сюй Сяня. Белая змея соглашается выйти за него замуж при условии, что он не будет задавать вопросов о ее происхождении. Жизнь влюбленной пары вызывает вопросы у настоятеля монастыря Цзиньшань (金山, Золотая гора) – аббата Фахая. Он видит змею сквозь ее человеческую форму. Когда он узнает, что мадам Белая змея беременна, он приходит в ужас от нарушения всех табу и решает вмешаться. Он встречается с мужем Белой змеи, внося в его ум и сердце сомнения. Сюй Сянь вынужден задать жене роковой вопрос. Она уходит от ответа. По настоянию аббата Фахая он дает жене выпить напиток, который «приведет ее к свету». Мадам Уайт умирает, превращаясь в змею.

Мотив нарушения запрета перекликается с содержанием античного мифа о любви Зевса, перевоплотившегося в смертного мужчину, и земной женщины Семелы, которая умирает от вида божественного величия Зевса, задав роковой вопрос. История Белой змеи также связана с германо-скандинавской мифологией и легендой о Лоэнгрине. Неясное проис-

хождение образа Белой змеи создает отсылки и к кельтским мифам о Мелизанде / Мелюзине, которую находят в лесу, и она соглашается выйти замуж за смертного, являясь духом воды, имея и другое свое воплощение в виде женщины-змеи или женщины-рыбы (Гофф д'Ж., 2012, с. 144).

В основе мифа о Белой змее так же, как в античных мифах лежит мотив «смерти-превращения» – «...герой после смерти не исчезает, но как бы переходит в иное состояние, обретая новое качественное “измерение”. Своеобразное преломление этой константы обнаруживается, в частности, у Римского-Корсакова (Снегурочка, в которой главная героиня таит; Волхова в “Садко” превращается в реку; Кашеевна в “Кашее бессмертном” становится ивой)» (Денисов А., 2006, с. 135). Мотив смерти-превращения по наблюдениям А.В. Денисова не теряет своей актуальности и в XX в. «К мифу о Дафне обращается Р. Штраус, к мифу о Персефоне – И. Стравинский... Мифу об Ариадне посвящены оперы Р. Штрауса, Д. Мийо, Б. Мартину» (Денисов А., 2006, с. 138).

В 2011 г. Чжоу Лун как автор оперы «Мадам Белая змея» стал лауреатом Пулитцеровской премии в области музыки. Либретто было написано Сериз и Лимом Джейкобс, которые тонко уловили и передали два плана сюжетной драматургии –

внешний и внутренний. Внешние реалии развития сюжета носят весьма условный характер – встреча на сломанном мосту, приглашение на чай, женитьба, предательство, смерть. Вневременной характер мифа воплощен при помощи циклического круга смены времен года. Структура оперы включает пролог, четыре действия и эпилог. I действие «Весна: пробуждение». Возле сломанного моста; II действие «Лето: страсть». В доме мадам Уайт; III действие «Осень». Разрушение в доме мадам Уайт; IV действие «Зима. Предательство»; Эпилог «Битва». Каждое действие предваряет Интерлюдия, в которой звучит детский хор.

Основная тема оперы – предательство в любви и экзистенциальная драма главной героини, которую композитор толкует как архетипический образ-символ, обрисовывая многопланово. Содержание Пролога раскрывает символическую сущность сюжета, через образы двух героев. Это – «Зеленая травяная змея, которая была влюблена в мадам Уайт в прошлой жизни, а теперь я ее слуга Сяо Цинь» (мужское сопрано / male-soprano) (Zhou Long, 2015, p. 3). Она выполняет функцию рассказчицы: «Слушайте, я поведаю Вам великую историю любви между демоном Белой змеи и смертным мужчиной» (пример 1).

Пример 1. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. Пролог. Рассказ Зеленой змеи (Сяо Цинь)
Zhou Long. Madam White Snake. Prologue. Green Snake's Tale (Xiao Qin)

The musical score is for the Prologue of 'Madam White Snake' by Zhou Long. It features a Soprano part (Xiao Qing) with lyrics in English: "I am Xiao Qing a green grass snake the ser-vant of Ma-dame White S-nake". The score includes parts for Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The Soprano part has dynamics like *mp*, *mf*, and *p*. The instrumental parts have dynamics like *pp* and *f*. The score is in 4/4 time and includes a rehearsal mark 1.

Для характеристики Зеленой змеи Чжоу Лун использует технику *Sprechstimme*, как нечто промежуточное между говором и пением, помогая акцентировать внимание на смысле текста. Необычность образа фантастического персонажа усиливается при помощи филировки динамики отдельных фраз (см. пример 1, тт. 1–2), приемами *glissando* и форшлагами (тт. 4–6), передающими колебания интонаций свободно разворачивающегося повествования.

Техника *Sprechstimme* ассоциативно-символически связывает облик Зеленой змеи с женскими образами сочинений А. Шенберга – монодрамой «Ожидание», одноактной оперой «Счастливая рука», драмой с музыкой «Лунный Пьеро», где раскрываются темы крушения любви, выбора, трагической женской судьбы и фатальной обреченности человека. «В центре внимания оказывается смятенная человеческая душа, тщетно ищущая опоры и понимания» (Еременко Г., 2008, с. 83–84).

Трагический монолог Зеленой змеи разворачивается в гармоническом сопровождении диссонантных квинт-квартаккордов, наложений тритонов, одновременного сопряжения крайне высокого и низкого регистров. В качестве лейттембра Зеленой змеи композитор вводит бамбуковую флейту *сунь* (Хун 埙, пиньинь: хūn)⁵, чтобы усилить значение традиционной китайской символики, связанной с этим образом (пример 2).

В прологе есть также одна примечательная деталь, его открывает детский хор с авторским комментарием «души утонувших детей»⁶, создавая отсылку к опере Р. Штрауса «Женщина без тени», где есть хор нерожденных детей. Мистическое бытие души за гранью реального мира до рождения и после смерти связывает образы детей в двух операх. Кроме того, по верному наблюдению

Г. Орджоникидзе «ни в одном из сочинений Штрауса так четко не разграничены человек и нацеленное против него зло. Нигде не сказано столь убеждающе, что истоки добра следует искать в мире простых людей, трудом зарабатывающих на жизнь, наделенных чувством ответственности друг за друга» (1977, с. 226). Вероятно, эти собирательные черты мужского персонажа видит Белая змея в образе Сюй Сяня.

Образная параллель красильщик Барак из оперы «Женщина без тени» Р. Штрауса – Сюй Сянь удивительным образом помогает понять образ Сюй Сяня (тенор) – возлюбленного Белой змеи – «травника и ученого, зарабатывающего на жизнь аптекой» (Zhou Long, 2015, с. 3). Первоначально характеристика образа человека появляется еще в Прологе при упоминании о желании Белой змеи быть человеком (пример 3).

В оркестре возникает мягкое движение мелодии, обрисовывающее в нисходящем направлении две параллельные квинты $a^3 - d^3$, $g^3 - c^3$, подчеркивая опору на натуральный строй и диатонику. В сцене развязки драмы в IV действии одновременное наложение двух квинт будет передавать расщепление личности Сюй Сяня, любящего мадам Уайт, но доверившегося аббату. В начале оперы гетерофонная фактура, простота и безыскусность найденных композитором средств для показа образа человека сохраняются в конце I действия в сцене встречи мадам Уайт и Сюй Сяня на сломанном мосту (пример 4).

В качестве лейттембра для Сюй Сяня композитор выбирает *эрху*. Этот тембр поддерживается струнной группой, выражая всеобъемлющее чувство, охватывающее мадам Уайт и Сюй Сяня, в завершении дуэта в I действии и в дуэтной сцене героев во II действии, разворачивающейся в доме мадам Уайт.

Пример 2. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. Пролог. Рассказ Зеленой змеи (Сяо Цинь)
Zhou Long. Madam White Snake. Prologue. Green Snake's Tale (Xiao Qin)

34
X.Q.
green snake know of love? I re-mem-ber once
(Xun)
mfppp ppp
8^{vb}

Пример 3. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. Пролог. Рассказ Зеленой змеи (Сяо Цинь)
Zhou Long. Madam White Snake. Prologue. Green Snake's Tale (Xiao Qin)

56
X.Q.
for the gift of hu-man-i-ty
(Xun)
mf p mf
59 p mf
61 p

Пример 4. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. I действие. Дуэт мадам Уайт и Сюй Сяня
Zhou Long. Madame White Snake. Act I. Duet of Madame White and Xu Xian

97
Xu Xian p mp
I know
(erhu)
mf

Белая змея (мадам Уайт) (сопрано) «Дух белой змеи, который совершенство-вался на протяжении тысяч лет, превратился в женщину, вошел в мир людей и влюбился в смертного мужчину», – так характеризует композитор главную героиню (Zhou Long, 2015, p. 3). Она является центральным образом оперы и представлена с нескольких ракурсов. В диалоге с Зеленой змеей ей присущи те же средства фантастической сферы, что отличают и образ Зеленой змеи в музыке. В первой арии-пробуждении, когда Белая змея осознает себя земной женщиной, главным инструментом выразительности становится техника *bel canto*. Свобода и непосредственность лирического высказывания, кантиленная насыщенность партий оркестрового сопровождения, прием *alla parte*, в котором партия струнных октавными дублировками усиливает выразительность вокального голоса, роднит музыкальный облик мадам Уайт с образом Баттерфляй из одноименной оперы Дж. Пуччини, словно предсказывая трагический финал произведения (пример 5).

В то же время тембровый комплекс, задействованный в партии оркестра, сопровождающий вокальные высказывания Белой змеи на протяжении оперы, включающий то *pizzicato* струнных, то нежное звучание колокольчиков и перебивы арфы подчеркивает тонкость и изысканность облика мадам Уайт. Тем самым, в дуэтной сцене с Сюй Сянем в I действии оперы композитор создает ассоциативную параллель с образом Мелизанды из оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, которая найдет продолжение в IV действии оперы в момент смерти мадам Уайт, когда она вспомнит о своем нерожденном сыне⁷.

Примечательно, что, когда мадам Уайт охвачена любовью, меняется стиль выражения на *bel canto*, воздействуя на окру-

жающих ее персонажей. Техника *bel canto* становится присуща Зеленой змее в I действии; в технике *bel canto* разворачивается любовный дуэт мадам Уайт и Сюй Сяня во II действии. Отметим, что манера исполнения *bel canto* не привязана только к одному персонажу. В этой же манере изъясняется Сюй Сянь в IV действии, раздираемый противоречиями, – любовью к жене и поисками правды. Иными словами, стиль *bel canto* для композитора – музыкальный символ выражения страсти.

Антагонистом главным действующим лицам оперы выступает аббат Фахай (бас). «Даосский монах, занимающийся самосовершенствованием на протяжении тысячелетий, уверен, что он находится всего в одном шаге от того, чтобы стать Буддой» (Zhou Long, 2015, p. 3). Первую косвенную характеристику этот образ получает в Прологе из уст Зеленой змеи «Всемогущий аббат Фахай узнал в ней змею». Двойственную мистическую природу образа подчеркивают выразительные средства, одновременно принадлежащие и образу аббата, и образу Белой змеи. Гнетущее впечатление передает затемненный тембровый колорит, создаваемый басовой партией хора, звучащей в октавных дублировках виолончелей и контрабасов во второй сцене II действия. Движение половинными длительностями в басу в диапазоне малой секунды $e - f$ призвано передать его неторопливость и величие. В то же время данная интонация является основой лейтмотива Белой змеи⁸. Секундовое покачивание $e - f$ характеризует Фахая во II действии в дуэте с Сюй Сянем (пример 6).

«Змеиный мотив», техника *Sprechstimme* и комплекс выразительных средств, свойственный фантастическим персонажам оперы, раскрывают таинственную сущность образа Фахая и его связь с inferнальной сферой. Ее влия-

Пример 5. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. I действие. Ария мадам Уайт
Zhou Long. Madame White Snake. Act I. Aria of Madame White

Пример 6. Чжоу Лун. Мадам Белая змея. II действие. Сцена 2. Дуэт аббата Фахая и Сюй Сяня
Zhou Long. Madame White Snake. Act II. Scene 2. Duet of Abbot Fahai and Xiong Xian

ние усиливается в момент кульминации и развязки оперы, когда мадам Уайт принимает яд из рук Сюй Сяня и говорит о своем нерожденном сыне. Выразительность сцены создает комплекс средств: тремоло струнных в высоком регистре накладывается на многотерцовые аккордовые структуры, а последовательности параллельных квинт-квартаккордов разворачиваются на выдержанном органном созвучии $a_2-d_2-h_1-fs_1-h_1$. Красочная выра-

зительность сцены одновременно напоминает поздний стиль Р. Вагнера и гармонию экспрессионистических опер Р. Штрауса.

Подводя некоторые итоги, отметим, что объединение мифологического, фантастического и реального начал служит проекцией мифологической картины мира, включающей нижний, средний и верхний мир. Нижний мир представлен демонами, мир людей – репрезентируют Сюй Сянь и отчасти мадам Уайт в

ее земном воплощении; верхний мир – принципы мифологической цикличности, связанные с реализацией мотива нарушения запрета, перевоплощения, а также инобытие душ утонувших детей. Симультаный образ мира модернизирует сценарную и музыкальную драматургию оперы, благодаря приемам стилевой аллюзии (фр. *allusion* – намек) и стилевого синтеза. Мотивы нарушаемого запрета и смерти-перевплощения, выполняющие функции структурных инвариантов, связывают сюжет оперы «Мадам Белая змея» и с античными мифами, и с установками буддийского мировосприятия, которые перечисляет Зеленая змея в Эпilogue оперы, – любовью, правдой, свободой, праведностью, Нирваной. Это темы авторской рефлексии, но насколько они типичны для всего творчества композитора, представляют перспективы будущего исследования.

Миры находятся в конфликтном противоречии друг с другом – с битвы между

Белой змеей и аббатом Фахаем начинается опера, раскрывая природу Белой змеи, как стихийной силы природы – реки, приносящей благо и беду жителям деревни, обитающим на ее берегах. Битва завершает оперу. Антагонизм миров накладывает отпечаток на музыкальные характеристики персонажей, которые также противоречивы. Техника *Sprechstimme* закреплена за персонажами фантастической сферы. В то же время, на уровне семантики оперы эта техника выполняет функцию углубления психологических характеристик фантастических персонажей путем создания интертекстуальных связей между произведениями и героями экспрессионистического театра А. Шенберга, Р. Штрауса. Толкование исполнительской техники в такой функции намечает еще одну перспективную линию исследования онтологии фантастических персонажей в музыкальном театре XX – первой четверти XXI в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 朱学恒. 幻想文学概论 URL: <https://www.lucifer.tw/> (Fǎngwǎn rìqí 10.12. 2024) (Чжу Сюэхэн. Знакомство с литературой в жанре фэнтези).

² 罗兆良. 汉魏晋的"歌"与"歌谣": 我们不同 URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (Fǎngwǎn rìqí 17.10.2024) (Ло Чжао Лян. «Песни» и «баллады» династий Хань, Вэй и Цзинь: мы разные).

³ Oteri F. J. He Said, She Said: Zhou Long and Chen Yi: Interviews 01.08.2006. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/he-said-she-said-zhou-long-and-chen-yi/2/> (дата обращения: 03.03.2025).

⁴ Чжоу Лун родился 8 июля 1953 г. в г. Пекин в артистической семье и начал учиться игре на фортепиано в раннем возрасте. Во время Культурной революции он в возрасте 16 лет попал на сельскохозяйственные работы в деревню на северо-востоке Китая, где пробыл пять лет. Вернувшись в Пекин, он возобновил свое музыкальное образование. С 1973 г. Чжоу Лун изучал композицию, теорию музыки и дирижирование, а также китайскую традиционную музыку. В 1977 г. он поступил на первый курс композиции во вновь открывшуюся Центральную консерваторию в Пекине. После окончания в 1983 г. он был назначен композито-

ром-резидентом Национального симфонического оркестра радиовещания Китая. Чжоу Лун отправился в Соединенные Штаты Америки в 1985 г., получив стипендию Колумбийского университета, где он учился у Чжоу Вэнь-Чжуна, Марио Давидовски и Джорджа Эдвардса, защитив степень доктора музыкальных искусств в 1993 г. Чжоу Лун уже более двадцати лет живет в США, работая в качестве музыкального директора творческого объединения «Музыка Китая» в Нью-Йорке, выступая с мастер-классами и лекциями в Бруклинском колледже, Колумбийском университете, Калифорнийском университете в Беркли, Центральной консерватории в Пекине и нескольких консерваториях США. В настоящее время Чжоу Лун – заслуженный профессор музыки в Консерватории музыки и танца Университета Миссури-Канзас-Сити. Среди его произведений наиболее известны опера «Мадам Белая змея» («Madame White Snake», 2010); струнные квартеты «Китайские народные песни» («Chinese Folk Songs», 2002), «Стихи из Тан» («Poems from Tang», 2002); произведение для камерного ансамбля «Облачная земля» («Cloud Earth», 2012), трио «Дух колокольчиков» («The Spirit of the Bells», 2002); симфоническая сюита «Пекинская

рифма» («Beijing Rhyme», 2012), симфоническое произведение «Девять од» на стихи Цюй Яуна для четырех сольных вокалистов и оркестра («Nine Odes on poems by Qu Yuan», 2013), «Рассказы девяти колоколов» («Tales from the Nine Bells», 2014), фортепианный концерт «Позы» («Postures», 2014), хоры «Слова солнца» («Words of the Sun», 2002), «Будущее огня» («The Future of Fire», 2018); произведения для ансамбля медных и деревянно-духовых инструментов «Слияние» («Confluence», 2015), «Пять элементов» («Five Elements», 2010), «Глубокое, глубокое море» («The Deep Deep Sea», 2010). См. подробнее: Zhou Long. URL: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en> (дата обращения: 04.03.2025).

⁵ Сунь – один из старейших традиционных китайских аэрофонов, насчитывающий в своей эволюции более семи тысяч лет. Он имеет шарообразную полую форму и несколько отверстий для

извлечения звука, который напоминает альтовый голос и связывается в китайской музыке с образами монахов, скорбящих дам или поверженных героев (Thrasher A., 2000, p. 16).

⁶ В прологе рассказывается история борьбы Белой змеи с аббатом Фахаем, который похитил ее мужа. Страшная битва разразилась за смертного мужчину. В результате стихийного бедствия, воды реки, которые подняла Белая змея, чтобы убить Фахая, затопили деревню, и много людей погибло, в том числе и дети. Образ нерожденного сына мадам Уайт и Сюй Сяня также усиливает символическую связь между произведениями.

⁷ Также и Мелизанда в момент смерти вспоминает о только что родившейся дочери, пришедшей в мир для новых страданий.

⁸ Повтор секундного мотива – примечательная деталь интонационного развития вокальной партии Белой змеи в диалоге с Зеленой змеей на сломанном мосту в I действии (тт. 192–199).

ЛИТЕРАТУРА

Гофф д' Ж. Герои и чудеса средних веков. М.: Текст, 2012. 224 с.

Денисов А.В. Античный миф в опере первой половины XX века. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. 233 с.

Еременко Г.А. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Аналитические очерки. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2008. 320 с.

Ли Эр Юн. Символика содержания и формы вокально-поэтического произведения (на примере песни Ван Ди на стихи Лу Ю «Ветер древности») // *Lingua mobilis*. 2011. № 5. С. 19–26.

Орджоникидзе Г. Р. Штраус // Музыка XX века. М.: Музыка, 1977. С. 199–238.

Сюй Яньпин. Чжао Юаньжень: Хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2. С. 25–35.

Шэн Сицзе, Кладова И.П. Символические образы и программность в фортепианном цикле «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 174–189.

Thrasher A. Chinese Musical Instruments. New York: Oxford University Press, 2000. 124 p.

Zhou Long. Madame White Snake: Score. Oxford: Oxford University Press, 2015. 336 p.

安琪, 台湾奇幻文学的风云人物——朱学恒, 出版参考, 2003年, 第387期, 24页 (Ань Ци. Чжу Сюэхэн, человек тайваньской фантастической литературы // Publishing Reference. 2003. Вып. 387. С. 24).

叶祝弟, 奇幻小说的诞生及创作进展, 小说评论, 2004年, 第41-43页

REFERENCES

An Qí (2003), *Táiwān kēhuàn wénxué fēngyún rénwù zhūxuéhéng* [Zhu Xueheng, a Man of Taiwanese Science Fiction], Publishing Reference, Issue 387, p. 24. (in Chin.)

Goff d', Zh. (2012), *Geroi i chudesa srednikh vekov* [Heroes and wonders of the Middle Ages], Tekst, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Denisov, A.V. (2006), *Antichnyi mif v opere pervoi poloviny XX veka* [Ancient myth in the opera of the first half of the twentieth century], Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, Saint Petersburg, 233 p. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2008), *Muzykal'nyi teatr Zapada v pervoi polovine XX veka. Analiticheskie ocherki* [Musical theatre of the West in the first half of the twentieth century. Analytical essays], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 320 p. (in Russ.)

Li Er Yun (2011), "The symbolism of the content and form of a vocal-poetic work (on the example of Wang Di's song based on Lu Yu's verses «The Wind of Antiquity»)", *Lingua mobilis*, no. 5, pp. 19–26. (in Russ.)

Luo Lin, J.K. (2008), *Hā li bō tè—shénmì de mófǎ shí* [Harry Potter – The Mysterious Philosopher's Stone], Huangguan chuban she, Beijing, 478 p. (in Chin.)

Ordzhonikidze, G. (1977), "R. Strauss", *Muzyka XX veka* [Music of the 20th century], Muzyka, Moscow, pp. 199–238. (in Russ.)

Peng Yi (1997), *Xīfāng xiàndài qíhuàn wénxué lùn* [A treatise on modern Western fantasy literature], Publishing house for children and youth, Shanghai, 409 p. (in Chin.)

Qi Nguiqing (1992), *Liúsānjiě. Tànsuǒ shàngǒu xiān líng de mimi* [Liu Sanjie. Explore the Secret of the

(Е Чжуди. Рождение фантастических романов и ход их создания. Чунцин: Роман-ревью, 2004. С. 41–43).

彭懿, 《西方现代幻想文学论》, 上海: 少年儿童出版社, 1997年, 409页 (Пэн И. Тракта́т о современной западной фантастической литературе. Шанхай: Издательство для детей и юношества, 1997. 409 с.).

罗琳《哈利·波特—神秘的魔法石》/译者彭倩文. 北京: 皇冠, 2008 年. 网址: <http://www.crown.com.tw/harrypotter/> (2025 年 3 月 3 日访问). (Роулинг Дж. К. Гарри Поттер – таинственный философский камень / пер. Пэн Цяньвэнь. Пекин: Корона, 2008. URL: <http://www.crown.com.tw/harrypotter/> (дата обращения 03.03.2025)).

托尔金著《指环王》/译者丁迪、姚金荣、唐丁举. 南京: 南京译林, 2002. 622页 (Толкин Дж. Властелин колец / пер. Дин Ди, Яо Цзиньжуна и Тан Динцзю. Нанкин: Нанкин Илин, 2002. 622 с.).

秦桂清. 刘三姐. 探索上古仙灵的秘密. 南宁: 广西民族出版社, 1992. 409页. (Цинь Гуйцин. Лю Саньцзе. Исследуй тайну древней феи. Наньнин: Национальная пресса Гуанси, 1992. 409 с.).

朱自强, 小说童话: 一种新的文学体裁, 东北师大学报 (哲学社会科学版), 1992年第四期, 63–67页. (Чжу Цзыцян. Художественные сказки: новый литературный жанр // Журнал Северо-восточного нормального университета (издание по философии и социальным наукам). 1992. № 4. С. 63–67).

杨宁宁.“刘三姐”——壮汉民族文化交流结出的硕果[J]. 当代广西. 2008. (16): 58–59. (Ян Ниннин. «Лю Саньцзе» – плод смешения национальностей чжуан и хань // Современный Гуанси. 2008. № 16. С. 58–59).

杨鹏, 奇幻文学的源流, № 1特别策划, 2006年, 11–13页. (Ян Пэн. Истоки литературы фэнтези // Специальная программа. 2006. № 1. С. 11–13).

Ancient Fairy], *Guǎngxī mínzú chūbǎn shè*, Nanning, 409 p. (in Chin.)

Shen Sitsze, Kladova, I.P. (2024), “Symbolic images and programming in the piano cycle «Spring Journey» by Ding Shande”, *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 4, pp. 174–189. (in Russ.)

Syui Yan'pin (2022), “Zhao Yuanren: The choral ballad “Sea Rhyme” as a symbolic image of the new age”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 2, pp. 25–35. (in Russ.)

Thrasher, A. (2000), *Chinese Musical Instruments*, Oxford University Press, New York, 124 p. (in Eng.)

Tuo Er jinzhe (2002), *zhīhuán wáng* [The Lord of the Rings], *Nánjīng yì lín*, Nanjing, 622 pp. (in Chin.)

Yan Ning ning (2008), “Liúsānjiě” – *zhuàngzú hé hànzú rónghé de guǒshí* [“Liu Sanjie” – the fruit of the mixing of the Zhuang and Han nationalities], *Xiàndài Guǎngxī* [Modern Guangxi], no. 16, pp. 58–59. (in Chin.)

Yan Peng (2006), *Qíhuàn wénxué de qǐyuán* [The origins of fantasy literature], *Tèbié jiémù* [Special program], no. 1, pp. 11–13. (in Chin.)

Ye Zhudi (2004), *Kēhuàn xiǎoshuō de dànnshēng jí qí chuàngzuò lìchéng* [The birth of science fiction novels and the progress of their creation], *Luómǎ pínglùn*, Chóngqing, pp. 41–43. (in Chin.)

Zhou Long (2015), *Madame White Snake: Score*, Oxford University Press, Oxford, 336 p. (in Eng.)

Zhu Ziqiang (1992), *Yishù tónghuà: Yī zhǒng xīn de wénxué tícái* [Fairy tale fiction: a new literary genre], *Dōngběi shīfàn dàxué xuébào (zhéxué shèhuì kēxué kānwù)* [Journal of Northeastern Normal University (publication on philosophy and social sciences)], no. 4, pp. 63–67. (in Chin.)

Сведения об авторах

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

E-mail: 3056815235@qq.com

Мозгот Светлана Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Authors Information

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

E-mail: 3056815235@qq.com

Svetlana A. Mozgot, D. Sc. (Art Criticism), Professor of Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Поступила в редакцию 09.03.2025

После доработки 12.05.2025

Принята к публикации 18.05.2025

Received 09.03.2025

Revised 12.05.2025

Accepted for publication 18.05.2025

© У Цзе, 2025

УДК 7.78.06

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-83-93

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «СУ У» ЧЖАН СЯОХУ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

У Цзе¹

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

Аннотация. Симфоническая поэма «Су У» Чжан Сяоху – первый образец жанра симфонической поэмы в истории китайской музыки. Данное сочинение представляет собой синтез западноевропейской формы-структуры, методов развития и национального содержания. Вдохновением для создания данного сочинения послужила история дипломата, жившего в эпоху Западная Хань. В основу тематического материала поэмы положена известная в Китае школьная песня «Су У пасет овец» Тянь Сихоу, которая является здесь основной. Помимо этого, в симфонической поэме звучат еще три темы – варианты основной темы: «Гул сильного северного ветра и звук хуцзя», «Танец хунну», «Марш». Все они отражают разные этапы жизни героя. Процесс формообразования выстраивается на принципах мотивной и вариантно-вариационной работы с темами. Анализ музыкального материала сочинения и смысло-содержательной его стороны выявил некоторые важные особенности, позволяющие говорить об индивидуальном подходе композитора к показу образа Су У. В частности, герой трактуется с точки зрения конфуцианской этики и морали. Для него долг и служение императору превыше всего. Это весьма наглядно прослеживается в драматургии поэмы, где тема Су У после его «возвращения» в империю Хань звучит торжественно, полнозвучно и победоносно.

Ключевые слова: история Су У, Чжан Сяоху, жанр школьной песни, симфоническая поэма, тональная драматургия, психология личности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Цзе. Симфоническая поэма «Су У» Чжан Сяоху в контексте национальной композиторской школы // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 83–93. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-83-93.

THE SYMPHONIC POEM “SU WU” BY ZHANG XIAOHU IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL SCHOOL OF COMPOSITION

Wu Jie¹

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

Abstract. Zhang Xiaohu's Su Wu Symphonic Poem is the first example of the symphonic poem genre in the history of Chinese music. This work is a synthesis of Western European form-structure, developmental methods and national content. The work was inspired by the story of a diplomat living in the Western Han period. The poem's thematic material is based on Tian Sihou's “Su Wu Shepherds the Sheep”, a well-known school song in China, which is the main theme here. In addition, the symphonic poem features three other themes that are variants of the main theme: “The rumble of the strong north wind and the sound of hujia”, “Hunnu Dance” and “March”. All of them reflect different stages of the hero's life. The process of form formation is built on the principles of motive and variant-variation work with the themes. An analysis of the musical material of the work and its semantic and content side has revealed some important features that make it possible to speak of the composer's individual approach to the interpretation of Su Wu's character. In particular, the hero is interpreted from the point of view of

Confucian ethics and morality. For him, duty and service to the Emperor are paramount. This can be clearly seen in the dramaturgy of the poem, where the theme of Su Wu after his “return” to the Han Empire sounds solemn, full-sounding and triumphant.

Keywords: Su Wu's story, Zhang Xiaohu, school song genre, symphonic poem, tonal dramaturgy, personality psychology

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

For citation: Wu Jie (2025), “The symphonic poem «Su Wu» by Zhang Xiaohu in the context of the National School of Composition”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 83–93. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-83-93.

Согласно исследованиям Лю Хэнъюэ (1949)¹, первой симфонической поэмой в истории Китая является «Су У» Чжан Сяоху (или «Су У пасет овец»²). Сочинение было закончено весной 1945 г. и впервые исполнено 17 июня того же года под управлением автора в исполнении симфонического оркестра Тяньцзиньского индустриального колледжа в зале Яохуа в Тяньцзине. Согласно обложке партитуры симфонической поэмы «Су У» рукопись приобрела вид партитуры 11 января 1949 г. и хранилась в здании «Хуэйфэнтан»³ (район Цинхуаюане г. Пекина). После более чем 60-летнего забвения симфоническая поэма «Су У» вновь была исполнена 6 октября 2007 г. Тяньцзиньским симфоническим оркестром на концерте «Слава Китаю» и вызвала огромный интерес публики.

Тема Су У (история его жизни) неоднократно привлекала деятелей искусства Китая как в прошлом, так и в современную эпоху. Чжан Сяоху был первым китайским академическим музыкантом, кто обратился к этой теме в рамках крупного симфонического жанра.

Цель настоящего исследования – определение способов и путей воплощения образа легендарного персонажа в симфонической поэме посредством анализа музыкального материала сочинения и сравнения его с другими произведениями на схожую тематику, в частности, вокально-симфоническим циклом Хуан Хуэя «Су У пасет овец».

Чжан Сяоху (1914–1997) – выдающийся китайский педагог, композитор, музы-

кальный теоретик, дирижер и профессор. Занимал должность заместителя директора Китайской консерватории (Пекин). Он внес значительный вклад в развитие музыкального образования в Китае и национальную академическую музыкальную культуру. В 1931 г. он поступил на факультет гражданского строительства Университета Цинхуа, а после окончания в 1936 г. остался в университете в качестве ассистента музыкального кабинета. С 1937 по 1947 г. Чжан Сяоху изучал дирижирование и композицию у известного немецкого музыкального профессора Рихарда Купки (1879–1954), который преподавал в университетах Цинхуа и Яньцзин. Именно в этот период Чжан Сяоху написал симфоническую поэму «Су У».

В 1944–1945 гг., когда наступил стратегический перелом в ходе боевых действий Второй мировой войны, Китай все еще находился в критическом положении. Национальная доблесть и патриотический дух подпитывали людей на борьбу с агрессором и вдохновляли творчество национальных авторов. Китайские деятели искусства в это время активно создавали произведения на тему сопротивления. Искусство стало мощным оружием для мобилизации народа и подъема боевого духа. Весной 1945 г. Чжан Сяоху написал симфоническую поэму для оркестра, хора, солистов и фортепиано «Су У»⁴, стремясь через историю стойкости и верности героя вдохновить народ на борьбу за Родину.

Этот замысел подтверждается прологом партитуры. Рихард Купка в предисловии к нему пишет: «Это произведение –

воплощение подавленного патриотического призыва северных жителей Китая в годы антияпонской войны» (Лю Хэньюэ, 1949, с. 1). Симфоническая поэма объединяет историю верности древнего героя с современными музыкальными формами, являясь не только художественным выражением, но и отражением исторической миссии.

Су У – знаменитый дипломат эпохи Западной Хань, который около 100 г. до н.э. был отправлен с миссией к хунну. Там он оказался замешан в политические интриги при дворе Шаньюй, был схвачен и подвергнут пыткам. Тем не менее, Су У остался верен Ханьской династии, отказался подчиниться и был сослан в Северное море, где ему поручили пасти овец. После 19 лет, проведенных вдали от родины, Су У был амнистирован из-за изменения политической ситуации. Он смог вернуться на родину. Эта история стала символом верности и несгибаемости и вдохновила многих талантливых творцов Китая на создание произведений литературы, музыки, живописи и других видах искусства.

Основная тема симфонической поэмы «Су У» основана на мелодии школьной песни «Су У пасет овец», созданной Тянь Сихоу (автор слов – Цзян Интан) в начале XX в.

Мелодия школьной песни «Су У пасет овец» записана в западноевропейской нотной системе и является композиторским вариантом одноименной мелодии жанра «Дабэйтяо» (大悲调)⁵ (пример 1). В основном эта мелодия бытовала в постановках театра теней. В школьной песне композитор стремился сохранить ладовый облик первоисточника посредством использования характерных интонаций. Именно поэтому, несмотря на четкую тональную направленность песни – Es-dur, в ее мелодии ощущается влияние ладовых структур чжи и гун⁶.

Пример 1. Школьная песня «Су У пасет овец»
Тянь Сихоу–Цзян Интана



Текст песни состоит из двух куплетов⁷. Первый куплет повествует об испытаниях, выпавших на долю Су У в изгнании, описывает его тяжелую жизнь на берегах Северного моря и его преданность Ханьской династии. Второй куплет раскрывает внутренний мир Су У, в котором переплетаются верность государству и глубокая тоска по родине и семье. Эти два куплета, объединяя внешние события и внутренние переживания героя, создают целостный образ Су У, передают его духовное величие и человеческую привлекательность.

В оркестровке симфоническая поэма «Су У» использует стандартный состав западноевропейского симфонического оркестра, дополненный сольными вокальными партиями, хором и фортепиано. 45 человек составили премьерный состав оркестра, не считая хора. На рисунке можно увидеть название произведения, имя его автора и дирижера (в варианте транскрипции 1940-х гг.), а также перечисление имен всех участников премьерного исполнения (оркестрантов и хористов).

Несмотря на то что произведение использует мелодию школьной песни «Су У пасет овец», музыкальный материал сочинения развивается в рамках тонально-гармонической системы, что является закономерным для того времени. Как известно, первые китайские композиторы на начальном этапе развития китайской композиторской школы стремились осво

V. Symphonic Poem "Su-Wu" for Piano, four voices
and orchestra S.H. Chang

Kung Shang Augmented Orchestra
Conductor: 張尚翔 (Chang Hsiao-hü)

第一提琴 Lorenz 唐云鳳 (陽鳳)	第二提琴 Levzenovitch 謝世光	第三提琴 F. Fuhrmeister F. Simenour
馬達尼 P. Simenour, Butch	鋼琴 Percu 謝世光 (鋼琴)	大提琴 Sozarick Starochek
低音提琴 Lorenzo 謝世光 (鋼琴)	鋼琴 Percu 謝世光 (鋼琴)	大提琴 Sozarick Starochek
法國號 Cacciano 周乃森	鋼琴 Percu 謝世光 (鋼琴)	大提琴 Sozarick Starochek
鋼琴 Martinoff Robert	鋼琴 Percu 謝世光 (鋼琴)	大提琴 Sozarick Starochek

獨奏者 Soloists
女高音: 王復生 男高音: 李洪頌
女低音: 嚴仁榮 男低音: 嚴仁榮
鋼琴: 謝世光

Комментарии Чжана Сяоху к рукописной
партитуре симфонической поэмы «Су У»

ить жанр-форму западноевропейской модели. В то же время этот период (имеется в виду первый этап становления МНКШ⁸ Китая – до 1949 г.) ознаменован поисками национальных композиторов в области национально-характерного тематизма, тембральности и содержания. В результате, в этом произведении западноевропейская композиторская техника нашла органичное сочетание с мелодией, имеющей яркий национальный колорит, что являлось важным этапом на пути поиска национального звучания.

Симфоническая поэма «Су У» – произведение одночастное. Его форма может быть охарактеризована как сложная трехчастная, имеющая черты концентричности. Анализ показал, что развитие формы сочинения базируется на пяти разделах (таблица)⁹ – это [A], [B], [B1], [B2], [A1].

В теме вступления (тт. 1–37) у деревянных, медных духовых и струнных инструментов звучит интервал нисходящей чистой квинты, с которого начинается школьная песня. Далее этот квинтовый мотив с небольшим последующим дополнением попадает в вариационное развитие. Также отмечаются попытки к мотивной работе¹⁰ с темой – компози-

тор вычленяет отдельные мелодические фрагменты и проводит их в качестве материала для развития как во Вступлении, так и в последующих развивающих разделах (например, разделы группы B). В целом, во Вступлении посредством полифонизации материала, октавного дублирования голосов, быстрому темпу и умеренно сильной динамики создается драматическая атмосфера, погружающая слушателей в мрачную историю Су У.

Раздел [A] представляет собой полное изложение темы школьной песни «Су У пасет овец», но в двух вариантах развития. Весь раздел состоит из двух периодов в партиях фортепиано (звучит соло) и солистов (примеры 2, 3).

Как видно, в данном разделе композитор обратился к средствам полифонии, в частности, к имитационно-каноническому развитию. Мотив Су У как бы заполняет все музыкальное пространство, концентрируя внимание слушателей на главном герое. Этот раздел посредством различных интерпретаций темы усиливает ее эмоциональное наполнение и закладывает образную основу всего произведения. Композитор использует полифоническую технику для создания контраста внутри самой темы – герой как будто ведет диалог с самим собой.

Разделы [B1], [B2] и [B3] (тт. 90–327) выполняют функцию развития и являются местом концентрации драматизма, что делает их центром симфонической поэмы. Композитор, опираясь на мотивы школьной песни, формирует три новые темы: в таблице это B1, C1, D1 и их вариантные повторы. Композитор назвал темы следующим образом:

- B1, B2, B3 – «Гул сильного северного ветра и звук хуцзя¹¹» (北风怒号与胡笳声) – символизирует суровость природы в северных краях (пример 4);
- C1, C2 и C3 – «Танец хунну» (胡舞) – передает атмосферу энергичного танца северных кочевников (пример 5).

Структура симфонической поэмы «Су У»¹²

Сложная трехчастная форма с чертами цикличности					
Структура			Фразировка	Тональность	Темп
Вступление (1–37)			10 + 27	Es-dur; B-dur; Es-dur	Allegro; Andante; Allegro
[A] (38–89)	A1 (38–63)	a1+b1	15 + 11	Es-dur	Andantino
	A2 (64–89)	a2+b2	15 + 11		
[B1] (90–178)	B1 (90–115)	c1 + d1	14 + 13	Es-dur	Moderato; Allegretto
	C1 (116–139)	e2 + f2	14 + 10	Es-dur; As-dur	Allegro
	Связка (140–149)		10	Es-dur	Maestoso; Lento
	D1 (150–178)	g1 + h1	17 + 12	As-dur; Es-dur	Andante Espressivo
[B2] (179–233)	B2 (179–206)	c2 + i1	15 + 13	Es-dur; C-dur	Piu mosso
	D2 (207–233)	g2 + h2	15 + 12	As-dur; Es-dur	Andante
[B3] (234–327)	B3 (234–264)	c2 + j1	14 + 1 8	Es-dur; C-dur	Piu mosso; Adagio patetico
	C2 (265–298)	e3 + f3 + f4	14 + 12 + 8	Es-dur; As-dur	Allegro
	C3 (299–327)	e4 + f5	12 + 17	Es-dur; As-dur	Allegro
[C] Марш (328–392)			29 + 36	F-dur	March; Piu mosso
[A1] (393–440)	A3 (393–415)	a3 + b3	15 + 8	F-dur	A tempo
	A4 (416–440)	a4 + b4	12 + 8 + 5		Allegro; Piu mosso
Кода (441–455)			15	F-dur	Piu mosso; Allegro; Presto

Лю Хэнъюэ в Предисловии к симфонической партитуре ссылается на советского музыкального теоретика Г.М. Шнеерсона, который в своей книге «Музыкальная культура Китая», изданной в 1952 г., высоко оценил симфоническую поэму «Су У» и отметил удачное сочетание европейского романтического композиторского стиля с мелодиями китайской народной песни, а также сравнил музыкальный образ «Танца северян»

с половецкими танцами из «Князя Игоря» А.П. Бородина.

• D1 и D2 «Пастушья флейта» (牧笛) – отражение тоски Су У по родному дому и грусти, вызванной воспоминаниями о родине (пример 6).

Раздел [B1] состоит из трех контрастных периодов (B1, C1 и D1) и, с точки зрения формы, представляет собой безрепризную простую трехчастную структуру. В этом разделе последовательно

появляются три новые темы, что, с логической точки зрения, служит цели показа всех трех тем. Раздел [B2] – неполное повторение [B1], состоящее из двух контрастных периодов (B2 и D2). Данный раздел развивается в рамках безрепризной простой двухчастной формы. Композитор сознательно исключил тему «Танец хунну», дабы усилить эмоциональный эффект – данный фрагмент произведения призван передать тоску Су У по дому и близким.

В предложении «i1» звучит соло баса (пример 7), что может быть трактовано как символ стойкости и преданности Су У в условиях его нелегкой жизни.

Эта фраза далее плавно переходит в тему «Пастушья флейта». Совместное исполнение контральто и баса углубляет внутренний монолог героя.

Раздел [B3] (тт. 234–327) – неполное повторение [B1] – он также состоит из трех периодов (B2, C2 и C3), однако, тема «Пастушья флейта» здесь отсутствует. Тема «Гул сильного северного ветра и звук хуцзя» контрастирует с вариантами темы «Танец хунну». В данном разделе композитор добавляет звучание контральто (пример 8).

Его лирический тембр передает внутреннее состояние Су У. Однако тема «Танец хунну» прерывает внутренние раз-

мышления героя. Подобное вторжение создает эмоциональный контраст, подготавливая новый этап жизни Су У – его возвращение на родину.

Раздел [C] Марш (тт. 328–392) представляет собой яркий и эмоционально насыщенный музыкальный эпизод, написанный в жанре торжественного марша. Анализ показал, что кульминация всего сочинения располагается на стыке данного раздела и репризы, что соответствует точке «золотого сечения». Собственно, резкий контраст, образующийся на стыке разделов, и создает кульминационную зону, а также придает репризе новые краски. Марш призван продемонстрировать переход от угнетения к освобождению, от страдания к победе. Постепенно усиливая музыкальные эмоции, он достигает своего драматического пика. Функционально этот эпизод играет связующую роль, обеспечивая переход от развивающихся разделов ([B1], [B2] и [B3]) к репризе и символизирует путь Су У на родину, олицетворяя надежду, силу и победу.

Тональность маршевого эпизода стабильно удерживается в F-dur, а ускоряющийся темп способствует поэтапному нарастанию эмоций, создавая атмосферу ликования и радости. На этой возвышенной волне появляется реприза (пример 9).

Пример 2. Тема Су У в партии фортепиано



Пример 3. Тема Су У в партии солистов

Пример 4. Тема «Гул сильного северного ветра и звук хуцзя», тт. 94–96



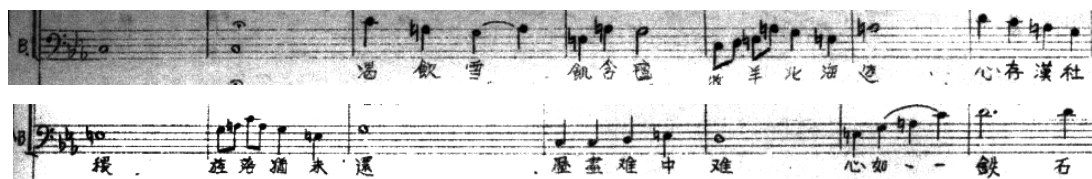
Пример 5. Тема «Танец хунну», тт. 122–127



Пример 6. Тема «Пастушья флейта», тт. 206–211



Пример 7. Соло баса, тт. 194–206



Пример 8. Соло контральто, тт. 251–264



Пример 9. Тема Су У в разделе [A1]



В репризе полностью воспроизводится главная мелодия школьной песни «Су У пасет овец». Через повторение темы, тональность F-dur, темп Allegro, тутти оркестра и постепенное нарастание динамики композитор передает триумфальное возвращение Су У на родину и радостные приветствия народа. Эта кульминация поднимает общую идею произведения на новый уровень. Кода (тт. 441–455) создает ощущение постепенного затухания, завершая сложную трехчастную форму и ставя величественную точку в финале произведения.

Подведем итоги всему вышеизложенному. Основой тематического материала рассматриваемой симфонической поэмы Чжана Сяоху стала тема школьной песни, которая звучит как в основном виде, так и в своих вариантах. История Су У символизирует преданность, стойкость и непреклонность, что и стало содержательным центром сочинения. В симфонический оркестр введены фортепиано, хор

и солисты-вокалисты. Все это позволяет скорректировать жанровое определение, данное сочинению автором: композитор определяет «Су У» в качестве симфонической поэмы, но автор настоящего исследования склоняется к вокально-симфоническому типу поэмы.

В сочинении Чжан Сяоху первоначальная тональность Es-dur не возвращается, в репризе формы звучит F-dur, что делает ее тематической, но не тональной. Связано это с особой ролью тональной драматургии: разомкнутость тонального плана ассоциируется с развитием личности главного героя. При этом переход осуществляется не напрямую из Es-dur в F-dur, а постепенно через промежуточные As-dur, C-dur и др. Такое поэтапное развитие раскрывает сложность образа Су У и его внутренний путь через преодоления трудностей и постепенные изменения. F-dur, находящийся на малую секунду выше Es-dur, символизирует духовное возвышение Су У после перенесенных страданий. Этот прием пе-

рекликается с традиционным китайским представлением о том, что «вслед за горем приходит радость» (苦尽甘来)¹³. Переход от «величественного» Es-dur к «пасторальному» F-dur, от «светлого» к «спокойному» не только передает эмоциональные качества героя, но и подчеркивает синтез западноевропейской музыкальной традиции с китайской повествовательной тематикой.

Помимо этого, в западноевропейской музыкальной теории тональности имеют определенную семантику, при которой F-dur стабильно ассоциируется с пасторальными образами. Es-dur в данном контексте является олицетворением придворной благородной стороны личности Су У. Окончание симфонической поэмы в тональности F-dur отражает переход образа героя от «дипломата» к «пастуху». После 19 лет жизни в изгнании герой обретает свободу. Завершение в F-dur, с его ярким и устойчивым звучанием, служит откликом на эту духовную трансформацию, ставя точку, полную надежды и силы. На фоне антияпонской войны музыка с подобным характером как нельзя лучше соответствовала требованиям времени.

Привлекает внимание тот факт, что история Су У подается в последовательном изложении линейного временного развития. И это соответствует сложившейся в китайской нарративной культуре традиции жизнеописания героических личностей. При этом история Су У условно делится на три этапа: «Хань – ссылка – возвращение». Композитор искусно интегрировал эту историческую последовательность в музыкальную форму произведения, используя классическую схему «экспозиция – развитие – реприза». Такое построение позволяет объединить музыкальную структуру с историческим контекстом, создавая целостное художественное произведение.

Также весьма интересна мысль китайского исследователя У Минмин: «Осо-

бенности взаимоотношений личности и власти, общества в Китае связаны с национальным миропониманием, менталитетом китайцев, проникновение в суть которых помогает обрести особую оптику, позволяющую рассмотреть их *сохранность в личности* (курсив наш. – У Ц.) и творчестве китайского композитора XX века» (2024, с. 19). Исследователь весьма тонко подмечает особенность китайского художественного осмысления исторических событий, передавая их через судьбы значимых фигур. В сочинении Чжан Сяоху мы видим проявление данной особенности: тема Су У объективно является доминирующей, остальные темы произведения – ее варианты. Таким образом, фокус внимания композитора направлен на личность дипломата – пастуха Су У.

Симфоническая поэма «Су У» Чжан Сяоху, будучи первым образцом данного жанра в Китае, продемонстрировала инновационный подход композитора к трактовке формы. Это произведение относится к раннему периоду творчества композитора. В отличие от Сянь Синхая и Хуан Цзы, Чжан Сяоху не выезжал за границу для получения музыкального образования, а остался в своем университете, совмещая педагогическую деятельность, дирижирование и обучение композиции у Рихарда Купки. Это несколько ограничило его навыки, отчего симфоническая поэма «Су У» кажется в некоторых моментах ученической и незрелой.

Однако Чжан Сяоху не только перенял западноевропейские композиционные техники, но и глубоко отразил свое понимание китайской традиционной культуры. Это проявилось в авторском осмыслении личности Су У (представляется, что через призму конфуцианских идей) и в стремлении к смелым инновациям (в рамках своего времени), и художественному поиску в музыке. Наиболее важно то, что симфоническая поэма «Су

У» обладает огромной духовной силой, вдохновляя слушателей и поднимая патриотический дух народа, побуждая к борьбе за независимость во время антияпонской войны. Это было смелое, великое и значимое художественное сочинение.

Мы отмечаем, что в созданной в 1945 г. симфонической поэме «Су У» используется значительное количество сольных и хоровых партий, что является редким для данного жанра в то время. В 1997 г.¹⁴ Хуан Хуэй обратился к теме «Су У» и создал вокальный цикл «Су У пасет овец», в котором также задействовал ресурсы хора и солистов. Как представляется, это связано с повествовательной природой самой истории, которая с течением веков поэтизировалась, романтизировалась

и естественным образом проросла в китайской художественной культуре.

Через использование хора и сольных партий связь между текстом и музыкой становится более тесной: музыка перестает быть лишь средством передачи абстрактных эмоций, превращаясь в инструмент выражения идеи, содержания и уникальных художественных образов. Сольные и хоровые партии играют разные роли в изложении произведений. Хор, благодаря своему величественному звучанию, отражает коллективные эмоции и масштабные сюжетные сцены (например, возвращение Су У на родину). Таким образом, романтизация и нарративность передают эстетические потребности китайской музыки, демонстрируя стремление обоих композиторов к реализации этой художественной цели.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лю Хэнъюэ (刘恒岳) – историк искусства, педагог, председатель специализированного комитета по истории искусства Исторического общества г. Тяньцзинь, член Китайского общества источниковедения современной истории. В 1983 г. поступил в Тяньцзиньский педагогический университет. В университете занимал должности члена Национального союза студентов и заместителя председателя городского студенческого союза Тяньцзиня. После окончания университета изучал право, международную экономику, теорию литературы и искусства, а также историю искусства. Написал часть предисловия к партитуре симфонической поэмы «Су У».

² В отношении названия произведения наложке партитуры указаны два варианта: традиционное китайское написание «交響詩《蘇武牧羊》» (Симфоническая поэма «Су У пасет овец») и английское «Symphonic Poem “SU WU”» (Симфоническая поэма «Су У»). Как видно, в английском варианте перевод ограничивается именем главного героя. Также Лю Хэнъюэ в Предисловии к партитуре использует название «Симфоническая поэма “Су У”», поэтому автор настоящей статьи также использует это название.

³ Исторических упоминаний о здании «Хуэй-фэнтан» в контексте Цинхуа пока не обнаружено, но предполагается, что оно могло быть учреждением, связанным с хранением научных документов или изданием материалов.

⁴ Введение в партитуру произведения хора и солистов дает автору основания определять его жанр как вокально-симфоническая поэма. Вот что по этому поводу пишет Р. Купка: «...С целью усиления эмоционального эффекта, автор добавил вокальные партии. Если бы композитор их оставил инструментальными партиями, произведение сохранило черты законченной симфонии» [...因此为了使它更易达到感人的效果, 作者加上了歌唱。(假若把歌唱部份改用器乐演奏, 则仍是一首普通、完整的交响乐。)] . Перевод автора статьи.

⁵ «Дабэйтяо» – это вокальный стиль, характеризующийся особым печальным и глубоким тоном исполнения, который широко использовался в пиньинском театре на территории Хэшаня, пров. Ляонин.

⁶ Подробнее о ладовых структурах китайской народной музыки см. в исследовании: (Пэн Чэн, 2011).

⁷ Перевод текста на русский язык см. в статье автора (У Цзе, 2025).

⁸ Термин принадлежит М.Н. Дрожжиной (2005).

⁹ В таблице отражены все главные разделы и фрагменты формы для удобства понимания структуры сочинения.

¹⁰ Чжан Сяоху учился у немецкого композитора, и рассматриваемая симфоническая поэма была создана в период его обучения. В это время (1919–1949) творчество китайского композитора закономерно находилось под значительным влиянием западноевропейской классической музыкальной традиции, коим адептом был его учитель Р. Купка.

¹¹ Хуцзя (胡笳) – традиционный монгольский духовой музыкальный инструмент, который используется для сопровождения хоомей.

¹² Для удобства мы ранжировали обозначения разделов и их внутренних структур: разделы даны в скобках – [], структуры – без.

¹³ Традиционное китайское идиоматическое выражение.

¹⁴ В 2022 г. Хуан Хуэй опубликовал свой цикл «Су У пасет овец» в виде симфонической партитуры. Подробнее о процессе создания и работы над циклом см. в статье автора (У Цзе, 2025).

ЛИТЕРАТУРА

Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 49 с.

Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2011. 22 с.

У Минмин. Личность и творчество композитора Ши Гуаннаня в контексте художественных тенденций китайской музыкальной культуры XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2024. 21 с.

У Цзе. Тема Су У в творчестве китайского композитора Хуан Хуэй // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 126–134.

交响诗《苏武》 张肖虎 北平清华园蕙风堂藏稿. 1949. 1-2 (Лю Хэньюэ, Чжан Сяоху. Партитура симфонической поэмы «Су У»: Предисловие. Китай: Хуэйфэнтан, 1949. С. 1–2).

REFERENCES

Drozhzhina, M.N. (2005), *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young national composer schools of the East as a phenomenon of musical art of the twentieth century], Abstract of D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 49 p. (in Russ.)

Lyu Khenyue, Chzhan Syaokhu (1949), *Jiāoxiǎng shī “sūwǔ” yuèpǔ: Xùyán* [Score of the symphonic poem “Su Wu”: Preface], Huifengtang, pp. 1–2. (in Chin.)

Pen Chen (2011), *Ladovaya sistema kitaiskoi muzyki i ee pretvorenje v tvorchestve kompozitorov XX veka* [Modal system of Chinese music and its implementation in the works of 20th century composers], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 22 p. (in Russ.)

U Minmin (2024), *Lichnost' i tvorchestvo kompozitora Shi Guannanya v kontekste khudozhestvennykh tendentsii kitaiskoi muzykal'noi kul'tury XX stoletiya* [The personality and work of the composer Shi Guangnan in the context of artistic trends in Chinese musical culture of the 20th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 2024, 21 p. (in Russ.)

U Tsze (2025), “Theme of Su Wu in the Works of Chinese Composer Huang Hui”, *Journal of Musical Science*, Vol. 13, no. 1, pp. 126–134. (in Russ.)

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. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: a495232168@gmail.com

Поступила в редакцию 18.03.2025

После доработки 13.05.2025

Принята к публикации 18.05.2025

Received 18.03.2025

Revised 13.05.2025

Accepted for publication 18.05.2025

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕСНЕ ХУ ЛИ И ЛИ ЮЙГАНА «НОВАЯ “ОХМЕЛЕВШАЯ ФРЕЙЛИНА”»

Часть 1

А.К.И. Забулионите^{1, 2}, Цзян Тяо²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация

² Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В современной китайской поп-музыке сложилась заметная тенденция обращаться к образам и темам традиционной китайской культуры, получившая название *шинуазри*. Среди исследователей музыки развернулась полемика: положительно ли влияет эстетическое направление *шинуазри* в поп-музыке на современного слушателя, приобщая его к традиционной культуре, или эта тенденция есть проявление постмодернизма, искажающее классические образы, фрагментирующее китайскую национальную традицию, тем самым оказывая на культуру негативное влияние. Анализ этой полемики, представленный в нашей статье «Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении», показал, что дискуссия не касалась выявления существенных характеристик ни эстетики *шинуазри*, ни постмодернизма. В статье была проведена мысль, что оба эти эстетические направления – и *шинуазри*, и постмодернизм – обращаются к классической традиции, но принципиально по-разному. В разведении этих эстетических тенденций важно обратить внимание на то, что духовные корни постмодернизма связаны с кризисными процессами, что принципиально отличает его от *шинуазри*, которое сложилось на волне признания ценности традиционной культуры, ее осмысления в контексте и с точки зрения современности. На основе разграничения этих эстетических направлений мы обращаемся к анализу поп-песни «Новая "Охмелевшая фрейлина"» с целью показать, что способ переосмысления традиционных форм культуры позволяет отнести ее к эстетике *шинуазри*. Анализируется текст песни, написанной Ху Ли, выявляются смещения акцентов, посредством которых лексика и образы традиционной литературы обретают новые смысловые оттенки, не приводящие к деформации образов, так как не нарушают самих принципов классической китайской эстетики. Делается вывод, что особенности истолкования классических образов в тексте Ху Ли позволяют утверждать, что в этом случае мы имеем дело со стилизацией, т.е. песню следует отнести к эстетике *шинуазри*, но не к эстетике постмодернизма.

Ключевые слова: поп-музыка, *шинуазри*, постмодернизм, стилизация, традиционная китайская культура, современная китайская музыка

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Забулионите А.К.И., Цзян. Тяо Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая "Охмелевшая фрейлина"». Часть 1 // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 94–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-94-104.

REINTERPRETATION OF THE CLASSICAL TRADITION IN THE SONG OF HU LI AND LI YUGANG “THE NEW «DRUNKEN BEAUTY»” PART 1

А.К.И. Zabulionite^{1, 2}, Jiang Tao²¹ Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, 199034, Russian Federation² A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. In contemporary Chinese pop music, there is a noticeable tendency to refer to images and themes of traditional Chinese musical tradition, called chinoiserie. A polemic has arisen among pop music researcher, whether the aesthetic trend of chinoiserie has a positive influence on modern listeners, introducing them to traditional culture, or whether this trend is a manifestation of postmodernism, which distorts classical images, fragments the Chinese national tradition, thus having a negative impact on culture. The analysis of this controversy presented in our previous article “Chinoiserie as a Trend in Chinese Pop Music and as a Concept in Musicology” showed that the discussion was not concerned with identifying the essential characteristics of either the aesthetics of chinoiserie or postmodernism. The article advanced the idea that both of these aesthetic movements, chinoiserie and postmodernism, appeal to the classical tradition, but in fundamentally different ways. When dividing these aesthetic trends, it is important to pay attention to the fact that the spiritual roots of postmodernism are associated with crisis processes, which fundamentally distinguishes it from chinoiserie, which emerged on the wave of recognition of the value of traditional culture, its comprehension in the context and from the point of view of modernity. Based on the distinction made between these aesthetic directions, we turn to the analysis of the pop song “The New “Drunken Beauty”” in order to show that the way it reinterprets traditional cultural forms allows us to attribute it to chinoiserie aesthetics. The article analyzes the text of the song written by Hu Li, reveals the shifts of emphasis through which the vocabulary and images of traditional literature acquire new semantic shades that do not lead to the deformation of images, as they do not violate the very principles of classical Chinese aesthetics. It is concluded that the peculiarities of the interpretation of classical images in Hu Li’s text allow us to say that in this case we are dealing with stylization, i. e. the song should be attributed to the aesthetics of chinoiserie, but not to the aesthetics of postmodernism.

Keywords: pop music, chinoiserie, postmodernism, stylisation, traditional Chinese culture, contemporary Chinese music

Conflict of interest. The authors declares the absence of conflict of interest.

For citation: Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2025), “Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang «The New “Drunken Beauty”». Part 1”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 94–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-94-104.

Введение. *Шинуазри* – эстетическое направление в китайской культуре (архитектуре, литературе и драматургии, музыке, кино, одежде и других областях), сложившееся на волне обращения к темам и образам традиционной китайской культуры в 1980–1990-е гг., после долгого периода нигилистических тенденций и критики старой культуры. Проявление этого эстетического направления в китайской поп-музыке вызвало в китайском музыковедении полемику, в которой мнения относительно его художественной ценности и значимости для культуры в целом кардинально разошлись (Забулионите А., 2021, с. 70–72). Одни исследователи убеждены, что в этом направлении китайская поп-музыка достигла нового уровня гармонического сочетания китайской и западной музыкальных форм

и играет значимую роль в современной китайской культуре. Другие – выражают обеспокоенность и ставят этому направлению поп-музыки в упрек искажение классических образов, обвиняют его в постмодернистской деконструкции и фрагментации китайской национальной традиции.

Размышляя над полемикой, развернувшейся в китайском музыковедении в связи с направлением *шинуазри* в поп-музыке, нам представляется, что аргументы с обеих сторон недостаточно убедительны. С одной стороны, трансформация классического образа сама по себе не говорит о постмодернистской эстетической ориентации *шинуазри*, с другой – положительные оценки *шинуазри* также не имеют под собой научно обоснованной базы. Например, Чжэн Кай

в статье «Исследование модели национализации современной китайской поп-музыки» пишет, что «в произведениях модели “шинуазри” органическое сочетание элементов восточной и западной музыки выражается в интеграции элементов традиционной китайской культуры в западную. Национальный характер этих произведений, благодаря которому они получили признание аудитории, воплощен либо в национальных символах, либо во всестороннем использовании визуальных и аудиальных образов, а также в образах, навеянных традиционной поэзией» (2015, с. 134).

На наш взгляд, в этой дискуссии китайских музыковедов не разграничены два эстетических направления – *шинуазри* и постмодернизм, которым присущи разные установки при обращении к китайской классической культурной традиции. Следует более внимательно присмотреться к сущностным характеристикам феномена *шинуазри* и постмодернизма, прежде всего в аспекте характера их обращения к классической традиции.

Вопрос о том, как найти критерии, позволяющие развести два эстетических течения, и установка занять в этой полемике аргументированную позицию предполагают выйти на междисциплинарный уровень в анализе самих произведений, относимых к направлению *шинуазри*. Поэтому в исследовании мы будем применять междисциплинарный подход, сочетающий как музыковедческие методы анализа, так и культурологические техники познания.

Выявление сущностных характеристик эстетики *шинуазри* и эстетики постмодернизма, безусловно, является предметом самостоятельного анализа. Однако, не введя хотя бы рабочих характеристик этих двух направлений, невозможно продвинуться ни в анализе направления *шинуазри* в китайской поп-музыке, ни

выдвинуть свои аргументы в полемике музыковедов о художественной ценности направления *шинуазри* и его значимости в культуре.

Характер осмысления традиции в направлениях *шинуазри* и постмодернизма. Мы исходим из положения, что в исторической динамике культуры традиция не воспроизводится в неизменной форме, а неизбежно переосмысливается в контексте современности, причем характер осмысления классической традиции является разным в направлениях *шинуазри* и постмодернизма. В статье «Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении» (Забулионите А.К., 2021), опираясь на философскую концепцию стиля, предложенную в фундаментальном исследовании Е.Н. Устюговой (2003, с. 225–240), мы показали, что направление *шинуазри* представляет собой стилизацию, и играет важную роль в коммуникативных процессах в культуре, в ее исторической динамике. *Шинуазри* как стилизация есть переосмысление традиции, не оказывающее разрушающего воздействия на китайскую ментальность (Забулионите А.К., 2021, с. 67–76). Немаловажно отметить, что эстетическое направление *шинуазри* формируется в культуре на волне подъема интереса к национальной самоидентичности китайской цивилизации после долгого периода активной рецепции разных форм западной цивилизации.

Если говорить о постмодернизме, который сформировался в западной цивилизации, то духовные корни этого явления связаны с кризисными процессами. Сам термин «постмодернизм» впервые был использован в начале XX в. для описания авангардных опытов в книге Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (Pannwitz R., 1917), а содержание понятия «постмодернизм» начало формироваться после Первой мировой вой-

ны, в эпоху радикально отличающуюся от предыдущей эпохи модерна. В 1960–1970 гг. оно употреблялось для обозначения новаторских течений в области архитектуры и искусства, а с 1979 г., после появления книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1998) постмодернизм становится понятием, обозначающим состояние культуры.

Концептуальное осмысление постмодернистского видения мира, понятийные средства, необходимые для его описания, были выработаны в постмодернистских теориях культуры и философии, которая дистанцировалась от рационалистической философии. Постмодернизм как парадигма выработал особую модель видения реальности, воспринимая ее хаотической и фрагментарной. Нелинейный способ видения мира – новый стиль мышления – нуждался в соответствующем языке описания. По выражению М. Фуко, постмодернистскую культуру невозможно описать языком Г. Гегеля – «тысячелетним языком диалектики» (1994, с. 129). Новый понятийный аппарат должен уловить смену культурных парадигм: от модернизма к постмодернизму, причем художественная практика, согласно теоретикам постмодернизма, наиболее чувствительна к выражению социокультурных изменений эпохи.

Постмодернистская ситуация в культуре носила характерные черты, которые были выявлены и раскрыты в ряде исследований. На важной черте постмодернизма – снятии границ между элитарной и массовой культурой – сосредоточил внимание Л. Фидлер в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (Fiedler L., 1979). Ч. Дженкс сформировал понятие «двойного кодирования». Он обсуждал вопрос изменения трактовки преемственности и преодоления линейной направленности в поддержании традиций и обосновал неизбежность эклектики

в художественном творчестве (Дженкс Ч., 1985). Теоретик постмодерна Ж. Липовецки полагал, что постмодернизм – это тенденция культуры, главной чертой которого является эклектизм, следствие «состояния равнодушия <...> все вкусы, все виды поведения могут сосуществовать, не исключая друг друга; при желании выбрать можно все – как самое обыкновенное, так и самое эзотерическое, как новое, так и старое» (2001, с. 180). В этом эклектизме и проявляется постмодернистская «логика равнодушия» и апатия.

Кризисные явления культуры в дискурсе постмодернизма сопровождались фрагментарностью мировосприятия, лишённого смысла и упорядоченности. Эклектизм в постмодернистском искусстве нарочитый, предполагающий обращение к прошлому культурному наследию, включается в канву постмодернистского искусства как сформировавшиеся раньше культурные коды, представления о нормах и ценностях, художественные стили, традиции, ритмические структуры, образы и пр. Опыт прошлой культуры вмещается при этом в текст постмодернистского искусства в виде фрагмента, цитаты, которая привлекается анонимно. Поэтому нередко постмодернизм именуют цитатным мышлением, характеризуют французским термином *déjà vu* (уже виденное).

Обращение к прошлому опыту, включение цитат определяется переосмыслением концепции времени и пространства культуры. О. Пас отмечает, что в постмодернизме изменилось отношение к линейному времени: оно потеряло прежнюю связанность. В постмодернизме нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего – все эти времена совмещаются. То же самое наблюдается и в пространстве. Разные времена и разные пространства сходятся в каждом из нас, в едином восприятии «здесь и сейчас». «На смену

идею поступательного развития искусства встает единовременность», поэтому «в основе произведений этого нарождающегося времени будет не линейная последовательность, а сочетание – наложение, рассеяние и союз языков, пространств и времен» (Пас О., 1996, с. 122).

Программные установки постмодернизма по отношению к прошлому содержатся в тексте У. Эко «Заметки на полях "Имени розы"»: «Прошлое давит, тяготит, шантажирует» и есть два способа его преодолеть. Один способ присущ авангарду, который «разрушает, деформирует прошлое», другой – постмодернизму. «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» (Эко У., 2003, с. 77). И эта вторая стратегия отношения к прошлому стала одним из важных признаков постмодернистского художественного творчества.

Степень и характер пародирования ироничности могут быть разными. Есть два термина: пародия и пастиш. Пародия всегда несет в себе дистанцию по отношению к тому или иному художественному приему или стилю, сатирическое отношение к нему. *Пастиш* – пустая пародия – лишен критического осмеивания, это нейтральная мимикрия без сатирического импульса.

Разнообразные проявления постмодернизма в искусстве, его некие общие черты попытался выделить и сравнить с чертами эпохи модерна американский исследователь И. Хассан в работе «Постмодернистский поворот: Очерки теории и культуры постмодерна», увидевшей свет в 1987 г. (Hassan I., 1987). Мы приведем только основные черты, которые присущи и постмодернистскому искусству, и культуре постмодернизма в целом: 1) неопределенность, 2) фрагментарность,

3) отказ от канонов, 4) утрата «Я» и «глубины» (их сменяет ризома, поверхность), 5) не-показывание и не-обнаружение, 6) ирония, 7) гибридизация или репродуктивное от центра-мутации под пародию, травести, пастиш, 8) карнавализация, 9) перформанс и др.

В европейском постмодернистском искусстве следует отметить, что оно относится к прошлой традиции избирательно – игнорирует логоцентричный пафос в прошлой культуре. Оно направлено на деконструкцию мифа, традиции, ценности прошлой культуры. Для постмодернистского искусства характерна сознательная установка сочетания несочетаемого, смешение традиций, стилей, трансформация былых, казалось бы, неизблемых принципов. Эту установку, а не только отдельные характеристики постмодернизма, следует иметь в виду, относя конкретное произведение к направлению постмодернизма.

Итак, исходя из положения о том, что в исторической динамике культуры традиция не воспроизводится в неизменной форме, а неизбежно переосмысливается в контексте современности, мы зададимся вопросом о том, что привлекало или, напротив, заботило художников в прошлом. Что воспринимается, переписывается, анализируется в художественном творчестве и, главное, как? С какой целью? Какие преследуются задачи? При этом подчеркиваем, что традиция никогда не может быть точным воспроизведением, она всегда осмысливается уже в новой ситуации жизни народа.

Поэтому обращаясь к анализу песни «Новая "Охмелевшая фрейлина"» (текста, музыки, исполнения и видеоклипа) и ставя вопрос о том, с каким эстетическим феноменом (*шинуазри* или постмодернизмом) мы имеем дело, будем выявлять не только характерные признаки, но и общую установку по отношению

к традиции и культурному наследию. Действительно ли происходит деградация, разрушение целостности китайского мировоззрения в этом конкретном произведении?

Анализ текста песни Ху Ли «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Поп-песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”» (автор текста и музыки Ху Ли) – одна из наиболее известных песен направления *шинуазри*. Она была включена в одноименный альбом 2010 г. популярного певца Ли Юйгана, а в 2011 г. отмечена наградой «Золотая песня в Материковом Китае». Благодаря тому, что в этой песне содержится, с одной стороны, большое количество китайских традиционных элементов (символов и приемов китайской традиционной культуры), а с другой – западных (формы и ритмы современной поп-музыки), она является интересным объектом исследования в контексте интересующих нас вопросов.

Создавая текст песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» Ху Ли обратился к реальному историческому сюжету, имевшему место в истории во времена династии Тан – к трагической истории любви императора Сюань-цзуна и наложницы красавицы Ян Гуйфэй. Этот сюжет не раз привлекал к себе внимание поэтов и художников. Он послужил темой такому известному произведению китайской классической поэзии, как «Вечная печаль», написанному Бо Цзюй-и, выдающимся поэтом династии Тан. В XIX в. трагическая история любви ожила на подмостках пекинской оперы, где «Охмелевшая фрейлина» стала репрезентативным произведением пекинской оперы школы Мэй. Следует отметить, что к этой теме Ху Ли обратился не непосредственно, а через переосмысление традиции пекинской оперы, что декларируется и в названии поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Для дальнейшего анализа приведем построчный перевод текста песни:

Часть А

那一年的雪花飘落梅花开枝头
那一年的华清池旁留下太多愁
不要说谁是谁非感情错与对
只想梦里与你一起再醉一回

В тот год разлетелись снежинки, на ветках расцветали цветы сливы
В тот год у пруда Хуацзин оставили слишком много грусти
Не говори, кто прав, кто виноват, любовь достойная или нет
Просто во сне с тобой опять напиться хочется.

金雀钗玉搔头是你给我的礼物
霓裳羽衣曲几番轮回为你歌舞

Шпильку с золотой птичкой – подарок ты мне подарил
«Радужный наряд из сверкающих перьев» тебе показывала
танец под песню снова и снова

剑门关是你对我深深的思念
马嵬坡下愿为真爱魂断红颜

Перевал Цзяньмэнь – глубокая у тебя тоска по мне
У подножия склона Мавей готова пойти на путь исчезновения души красавицы ради настоящей любви.

Часть В

爱恨就在一瞬间
举杯对月情似天
爱恨两茫茫
问君何时恋.

Любовь и ненависть просто в одно мгновение
Лицом к луне поднимая бокал с подобной Небу любовью
Любовь и ненависть обе расплывчатые
С вопросом о поре влюбленности.

菊花台倒影明月
谁知吾爱心中寒
醉在君王怀
梦回大唐爱

Глядящий месяц в террасу Хризантем
Кто знает, что любовь у меня в сердце холодна
Пьяна в объятиях императора
Во сне вернулась к любви в династии Тан.

По настроению в тексте песни мы не чувствуем ни иронии, ни пародии, ни характерного для пастиша нейтрально-го равнодушия. Нет основания говорить о попытке какой-либо деконструкции, обесценивании смыслов и ценностей традиционной китайской культуры. Но переосмысление традиции в тексте Ху Ли явно присутствует, несмотря на то что в способах создания текста он обращается к приемам творчества традиционной китайской классической литературы как в создании формы стиха, так и в содержании (к лексике, символам и другим элементам). В создании стихов Ху Ли использует форму «классического китайского стиха» (*люйши*). По форме стихосложения текст песни можно разделить на две части – А и В.

В части В мы видим, что поэт обращается к «стихам современной формы» (*цзиль ти ши*, 近体诗), которая широко использовалась уже в эпоху Тан (618–907 гг.). Она именовалась «стихами современной формы», ибо отличалась от «стихов древней формы» (*гу ти ши* 古体). Анализируя *люйши*, известный российский востоковед А.Г. Сторожук обращается к базовой форме танских уставных стихов – пятисловному восьмистишию, выявляет его структурные принципы (2006, с. 17–18) и отмечает, что «современная форма стихов» была весьма характерна для поэтов династии Тан, в частности, для поэтов Ли Бай и Ду Фу.

Композиционным и символическим центром стихотворения Ху Ли в *части В* являются две первые строки: оба предложения представляют собой «уставные семисловные стихи» (Любовь и ненависть просто в одно мгновение / Лицом к луне поднимая бокал с подобной Небу любовью). Иероглифы 间 (*jian*) и 天 (*tian*) в конце каждой строки благодаря рифме *ān* формируют гармоничную фонологию, полную ритмичности и музыкальной красоты.

Ху Ли использует также прием *изоколлона* – один из характерных проявлений ритма в традиционной китайской поэзии. Как фигура речи и риторический прием, *изоколлон* отличается повышенной симметрией. Он проявлялся в мелодике и ритме и в рифме и тоне. Именно к нему и прибегает Ху Ли, создавая выраженные *изоколонны* с использованием ровных и ломаных тонов. Например, иероглифы 爱恨 и 举杯 в начале предложения формируют «*изоколлон глаголов*» (*изоколлон Пинцзы* 平仄 – закономерности чередования ровных и ломаных тонов в пяти- и семисловных стихах), а иероглифы 间 и 天 в конце предложения составляют *изоколлон существительного*. Благодаря этому приему текст песни обладает сжатостью языка, упорядоченностью структуры предложений, гармоничностью рифмы, богат чувством ритма и музыкальной красотой.

Обращением к приему *антитезы* в организации структуры текста достигается общая сжатость языка. А взаимно дополняя и оттеняя друг друга, *антитезы* (верхних и нижних абзацев) позволяют усилить эффект трогательности. Следует отметить, что творческий прием *антитезы* является выражением традиционной китайской конфуцианской идеи «Золотой середины» (*чжун-юн* 中庸) с точки зрения формы произведения и его конкретного содержания. Как отмечает исследователь Чжан Гоцин, «красота срединной гармонии» (*чжун-хэ-чжи-мэй* 中和之美) оказывает широкое влияние на теорию древнекитайской поэзии. Такого рода влияние довольно четко проявляется в теории мелодики и ритма древней поэзии, теории поэтических стилей, теории поэтической расстановки, а также во множестве эстетических категорий поэзии (таких как художественное состояние, теория соответствия формы и содержания)» (2009, с. 102).

Структура части А более современная, но и в ней присутствуют форма и особенности китайской классической поэзии. В части А это прежде всего использование рифмы китайских иероглифов, которые создает фонологически гармоничное звучание текста. В этой части также используется прием антитезы (шпилька с золотой птичкой – танец радужного наряда из сверкающих перьев; перевал Цзяньмэнь – склон Мавей; тоска – любовь). Антитезу образуют верхняя и нижняя строфы, дополняющие и оттеняющие друг друга. В части А мы видим прием изоколна, в котором реализуется «красота срединной гармонии» (*чжун-хэ-чжи-мэй*), в конфуцианстве характеризующаяся как справедливость и спокойствие, цельность, гармоничность, стремление избегать крайностей.

Важно подчеркнуть, что основательно продуманная равновесная форма классической поэзии, опирающаяся на принципы взаимной оппозиционности и взаимного порождения, прослеживающиеся на всех уровнях организации, не была формальной, а играла ритуальную мироустроительную функцию. Поэтому, как отмечал А.Г. Сторожук: «Основы классической китайской словесности неизменно признавались неразрывно связанными с концептами важнейших философских течений Китая, поэтому теоретическое понимание роли художественных концептов в литературе дает возможность выйти на новый уровень осознания проблематики в области истории и теории традиционной китайской философии» (2006, с. 8).

Не только форма стиха, но и лексика песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» сопоставима и с традиционной китайской классической литературой. Ху Ли широко использует образы с определенными метафорами и символическими значениями такие, как «цветы сливы», «склон Ма-

вей», «шпилька с золотой птицей», «хун-янь» (краснощекая – о красавице), «луна» и другие, обладающие ярким колоритом китайской классической литературы. В этой связи важно отметить, что, согласно китайской традиционной эстетике, главная задача литературы и искусства – выразить сущность человека, но не прямолинейно.

В соответствии с требованиями конфуцианского этикета не принято выражать свои мысли напрямую, чтобы не нарушить основную идею «нежности и честности» (*унь-жоу-дунь-хоу* 溫柔敦厚). Согласно китайской традиционной литературно-художественной эстетике «Шан-сян» (尚象), стремление к образам обусловлено необходимостью выражать эмоции посредством предметов, скрытно передавать мысль с помощью зрелища, соединять эмоции с изображением пейзажей так, чтобы образ (*и-сян* 意象) объединял невидимое и материальное и, таким образом, достигал «художественного состояния» (*и-цзин* 意境), где мысль и пейзажи сливаются (Ци Чжисян, 2018, с. 285).

Принимая эти основополагающие принципы китайского этикета и литературно-художественной эстетики, обращаясь к традиционным образам китайской классической поэзии, Ху Ли не пытается иронизировать над ними, дистанцироваться или каким-либо иным способом отменять их смыслы, которые на протяжении веков укреплялись в этнокультурной психологии, китайской ментальности и репрезентируют ее коллективное бессознательное. Понимая силу и значимость этих образов для китайской ментальности, Ху Ли использует в песне традиционную лексику и образы, придавая ей многомерность, и углубляет переживания современного лирического героя. В проекции на исторический сюжет индивидуальные эмоции обретают до-

полнительные трагические коннотации, некую общую глубинную культурно-психологическую структуру и национальные черты.

Выводы. Анализ текста песни не выявил признаки постмодернизма ни на уровне стихосложения, ни на уровне лексики. В обращении к классическому сюжету любви эпохи Тан поэт повествует о любви и переживаниях современного лирического героя. Очевидно, мы имеем дело с переосмыслением и стилизацией классической темы. Но в чем они обнаруживаются?

Представляется, что стилизация в поп-песне «Новая «Охмелевшая фрейлина» затрагивает прежде всего «художественное состояние» (*и-цзин* 意境), целью которого в традиционной китайской культуре было достичь эстетического состояния «единства Неба и человека» (*тянь-жэнь-хэ-и* 天人合一). Ключевое суждение в китайской философии и традиционной культуре – «Единство Неба и человека» – это особая «метафизика», пронизывающая все сферы китайской культуры, не только эстетику, но и этику. В эстетическом смысле оно воплощает образ мышления, согласно которому люди видят материальное состояние с точки зрения человеческих чувств и измеряют чувства на основе материального состояния (Чжу Чжижун, 2019, с. 139).

В «художественном состоянии» поп-песни Ху Ли можно констатировать некоторую перестановку смысловых акцентов по сравнению с классической традицией. Принцип «Единства Неба и человека» не отрицается, но «в художественном состоянии» акцент переносится на историю трагической любви, на *ценный* образ, вошедший в культурную традицию Китая.

Приведем фрагмент из текста песни Ху Ли: «Любовь и ненависть просто в одно мгновение / Лицом к луне поднимая

бокал с подобной Небу любовью / Любовь и ненависть обе расплывчаты / С вопросом о поре влюбленности. / Глядящий месяц в террасу Хризантем / Кто знает, что любовь у меня в сердце холодна / Пьяна в объятиях императора / во сне вернулась к любви в династии Тан». Мы видим, в этой строфе присутствует классический образ природы – луна – который часто встречается в произведениях поэтов династии Тан Ли Бай и эссеиста эпохи Сун Су Ши. Но все же образ луны в тексте Ху Ли несет иную смысловую нагрузку: «лицом к луне поднимая бокал с *подобной Небу любовью*». И новый оттенок еще более усиливается фразой: «во сне вернулась к любви в династии Тан».

Отмечаемая нами переакцентировка, имеющая место в тексте Ху Ли, особенно очевидна в сравнении со стихами поэта Ли Бай. Так, в стихах «В одиночестве пью вино под луной. Четыре стихотворения» состояние одиночества поэт передает как безлюдную и холодную атмосферу, в которой лирический герой в одиночестве пьет среди цветов лунной ночью. У него на сердце грустно и тяжело, поэтому, принимая «луну» как приятеля, поднимая чашу вина, он начинает петь и жить одной минутой. Цикл стихов богат воображением и переливами чувств: от одиночества к неодинокости, а затем снова от неодинокости к одиночеству. На первый взгляд, поэт действительно может испытывать удовольствие, но в глубине сердца царит безмерная заунывность и грусть.

Текст Ху Ли можно сравнить и со стихами поэта Су Ши, чье стихотворение «Мелодия воды», сочиненное в жанре *цы*, начинается с образа луны. Обращаясь в воображении к светлой луне во время Праздника середины осени, автор вводит человеческие печаль, радость, разлуку и встречу в процесс поиска философской мудрости по отношению к жизни во Вселенной. В произведении отражается

его тоска по родным, звучат добрые им пожелания. Ху Ли тоже использует образы Неба и «светлой луны». Но центрируется ли «художественное состояние» поп-песни на принципе «единства Неба и человека»? Да, любовь приравнивается Небу («подобная Небу любовь»), но чувства устремляются и сосредоточиваются на историческом сюжете («во сне вернулась к любви в династии Тан»). Фраза «во сне вернулась к любви в династии Тан» по-своему выражает идею «реинкарнации» (лунь-хуэй 轮回), присущую философскому мышлению традиционного китайского буддизма.

Итак, если Ли Бай и Су Ши воспевают чувство печали, пытаются искать успокоения души (хотя и не находят) в природе, во Вселенной, то лирический герой Ху Ли своими чувствами обращается к прошло-

му и погружается в историю. Не природа, а «красота женственности» (инь-жоу-чжун-мэй 阴柔之美) – «подобная Небу любовь» – центрирует чувства. В такой переакцентировке лексика и образы традиционной литературы обретают новые смысловые оттенки: луна, «хун-янь» (краснощекая, о красавице), «шпилька с золотой птицей», «туманный дождь», «текущая вода» и другие, которые в традиционной китайской культуре носят яркий оттенок женственности. Переакцентировка, безусловно, есть уже стилизация, но по сути она не идет вразрез с китайской классической традицией, ибо тенденция оказать предпочтение «красоте женственности», на которой стоит особый акцент в стихотворении Ху Ли, является известным принципом классической китайской эстетики.

ЛИТЕРАТУРА

Забулионите А.К.И., Цзян Тао. Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н. Новгород, 2021. № 2. С. 67–76.

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна. М., 1985. 137 с.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. 160 с.

Липовецки Ж. Эра пустоты: Очерки современного индивидуализма. СПб., 2001. 330 с.

Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. 191 с.

Сторожук А.Г. Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006. 46 с.

Устюгова Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2003. 257 с.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. 344 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб., 2003. 91 с.

Fiedler L.A. Cross the Border – Close the Gap. N.Y.: Stein&Day, 1979. 148 p.

Hassan I. The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. [Columbus]: Ohio State University Press Collection 1987. 267 p.

REFERENCES

Eco, W. (2003), *Zametki na polyakh "Imeni Rozy"* [Notes on the margins of "The Name of the Rose"], Saint Petersburg, 91 p. (in Russ.)

Fiedler, L.A. (1979), *Cross the Border – Close the Gap*, Stein&Day, New York, 148 p. (in Eng.)

Foucault, M.O. (1994), "About transgressions", *Tanatografiya Erosa: Zhorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny XX veka* [The thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the mid-20th century], Saint Petersburg, 344 p. (in Russ.)

Hassan, I. (1987), *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture* [Columbus]: Ohio State University Press Collection, 267 p., Available at: <https://culturolog.ru/content/view/2765/> (Accessed 10 March 2025). (in Eng., in Russ.)

Jenks, C. (1985), *Yazyk arkhitektury postmoderna* [The Language of Postmodern Architecture], Moscow, 137 p. (in Russ.)

Lipovetski, J. (2001), *Era pustoty: Oчерki sovremennogo individualizma* [Era of Emptiness: Essays on Modern Individualism], Saint Petersburg, 330 p. (in Russ.)

Lyotard, J.-F. (1998), *Sostoyanie postmoderna* [The State of Postmodernity], Moscow, Saint Petersburg, 160 p. (in Russ.)

Pannwitz, R. (1917), *Die Krisis der Europaischen Kultur*, Verlag H. Carl, Nuernberg, 261 p. (in Germ.)

Paz, O. (1996), *Poeziya. Kritika. Erotika* [Poetry. Criticism. Erotica], Moscow, 191 p. (in Russ.)

URL: <https://culturolog.ru/content/view/2765/> (дата обращения: 10.03.2025).

Pannwitz R. Die Krisis der Europaeischen Kultur: Nuernberg: Verlag H. Carl, 1917. 261 S.

祈志祥。中华传统美学精神。上海：上海人民出版社，2018，320 p. (Ци Чжисян. Дух традиционной эстетики Китая. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. 320 с.)

张国庆。中和之美：普遍艺术和谐观与特定艺术风格论。中央编译出版社，2009，173 p. (Чжан Гоцин. Красота золотой середины: Общий взгляд на художественную гармонию и теория специфических художественных стилей. Пекин: Центральное редакционное и переводческое издательство, 2009. 173 с.)

朱志荣。中国审美理论。上海：上海人民出版社，2019，354 p. (Чжу Чжижун. Китайская эстетическая теория. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2019. 354 с.)

郑恺。中国当代流行音乐民族化模式研究//王思琦。娱乐时尚的文化解读—流行音乐研究文论集。郑州：河南大学出版社，2015，294 p. (Чжэн Кай. Исследование модели национализации современной китайской поп-музыки // Ван Сици. Культурная интерпретация развлекательной деятельности и моды: Очерки по исследованию поп-музыки. Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2015. 294 с.)

Qi Zhixiang (2018), *Zhongguo chuantong meixue jingshen* [The spirit of China's traditional aesthetics], Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 320 p. (in Chin.)

Storozhuk, A.G. (2006), *Khudozhestvennyye kontsepty i problemy tvorchestva v literature epokhi Tan* [Artistic concepts and problems of creativity in the literature of the Tang epoch], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Ustyugova, E.N. (2003), *Stil' i kul'tura: opyt postroeniya obshchej teorii stilya* [Style and culture: the experience of building a general theory of style], Saint Petersburg, 257 p. (in Russ.)

Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2021), "Chinoiserie as a trend in Chinese pop music and as a concept in musicology", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol. 2, Nizhnii Novgorod, pp. 67–76. (in Russ.)

Zhang Guoqing (2009), *Zhonghe zhimei: pubian yishu hexieguan yu teding yishu fenggelun* [The beauty of the golden mean: a general view of artistic harmony and the theory of specific artistic styles], Central Editing and Translation Publishing House, Beijing, 173 p. (in Chin.)

Zheng Kai (2015), *Zhongguo dangdai liuxingyinyue minzuhua yanjiu* [Research of nationalisation model of contemporary Chinese pop music], Wang Siqu. *Yuleshishangde wenhuajiedu-liuxingyinyue yanjiuwenlunji* [Wang Siqu. Cultural interpretation of entertainment and fashion: essays on pop music research], Henan University Press, Zhengzhou, 294 p. (in Chin.)

Zhu Zhirong (2019), *Zhongguo shenmei lilun* [Chinese aesthetic theory], Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 354 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Цзян Тао, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 372816639@qq.com

Authors Information

Audra Kristina Iosifovna Zabulionite, D. Sc. (Philosophy), Professor at Saint Petersburg State University, ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Jiang Tao, post-graduate at the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 372816639@qq.com

Поступила в редакцию 13.03.2025

После доработки 16.05.2025

Принята к публикации 18.05.2025

Received 13.03.2025

Revised 16.05.2025

Accepted for publication 18.05.2025

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В СВАДЕБНЫХ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЯХ ТЮРКСКИХ ЭТНИЧЕСКИХ ГРУПП ВОЛГО-КАСПИЯ

А.Р. Усманова¹

¹ Астраханская государственная консерватория, Астрахань, 414000, Российская Федерация

Аннотация. Обращение к данной тематике обусловлено наименьшей изученностью тюркской музыкальной культуры Волго-Каспийского региона в контексте ее комплексного представления и исторического развития. К задаче исследования относится показ параллелей между свадебными традициями тюрков Астраханской области – юртовских татар, татар-переселенцев (казанских, ульяновских, пензенских, касимовских), ногайцев-карагашей, туркмен, казахов, потомков узбеков-сартов. С помощью сравнительно-исторического и типологического методов выявляется, что при сохранности самобытности каждой из культур возможна общность на уровне жанрово-стилевых признаков. Она продиктована контактным диалогом между народами / этническими группами. Свадебная обрядность, как устойчивый социальный институт обрядовой культуры каждого этноса, является средоточием музыкальных жанров, параллели которых определяются в культурах разных тюркских народов. На основе анализа ладовых закономерностей, звуковысотного, интонационного словаря и ритмических структур свадебных песен тюрков Волго-Каспия доказывается, что на данной территории утвердились две ладоинтонационные системы: диатоническая (характерная для ранних образцов) и ангиметонная (присущая более поздним песенным образцам).

Ключевые слова: свадебные песни, Яр-Яр, тюркские народы и этнические группы, Волго-Каспий, звуковысотная организация, жанрово-стилевые особенности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Усманова А.Р. Жанрово-стилевые особенности в свадебных песенных традициях тюркских этнических групп Волго-Каспия // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 105–115. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-105-115.

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF WEDDING SONGS OF THE TURKIC PEOPLES OF THE VOLGA-CASPIAN REGION

A.R. Usmanova¹

¹ Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, 414000, Russian Federation

Abstract. The topic of this article is driven by the fact that the Turkic musical culture of the Lower Volga region is among the least studied in terms of its comprehensive representation and historical development. The research aims include an attempt to reconstruct the overall picture of the wedding musical traditions of the Turkic peoples inhabiting the Astrakhan region – Yurt Tatars, settler Tatars, Nogais (Karagash), Turkmens, Kazakhs, and descendants of Uzbek-Sarts – and to identify the common regional and supra-dialectal features within the

musical traditions of the region's peoples. Through the application of comparative-historical and typological methods, it is revealed that, while each culture maintains its unique identity, commonality at the level of genre and stylistic features is possible. This commonality is determined by the contact-based dialogue between peoples and ethnic groups. Wedding ritual practices, functioning as a stable social institution within the ceremonial culture of each ethnic group, serve as a focal point for musical genres, with identifiable parallels found across the cultures of various Turkic peoples. Based on the analysis of modal patterns, pitch, intonation vocabulary, and rhythmic structures of the wedding songs of the Turks of the Volga-Caspian region, it is demonstrated that two modal-intonation systems are established in this area: the diatonic (characteristic of early samples) and the angimetononic (characteristic of later layers of the vocal tradition).

Keywords: wedding songs, Yar-Yar, Turkic peoples and ethnic groups, Volga-Caspian, pitch organization, genre-stylistic features

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

For citation: Usmanova, A.R. (2025), "Genre and stylistic features of wedding songs of the Turkic peoples of the Volga-Caspian region", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 105–115. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-105–115.

Географическое положение Волго-Каспия с перекрестными путями различных цивилизаций, своеобразный природный ландшафт сформировали уникальную территорию для проживания множества народов с их многоэтапным историческим, этническим и культурным взаимодействием. Тюркская музыкальная традиция данной территории представлена локальными этническими группами: потомками кочевой цивилизации (юртовскими (ногайскими) татарами, ногайцами-карагашами, казахами); полукочевых племен (туркменами, потомки узбеков-сартов); тюрками оседло-земледельческой культуры: средневожскими татарами-переселенцами (казанскими, ульяновскими, пензенскими, касимовскими).

Формирование таких тюркских народов, как туркмены, узбеки, ногайцы, казахи, исторически тесно взаимосвязано с основными массивами этносов или с другими территориями их компактного проживания. Этим обусловлено обращение к источникам Н.Н. Абубакировой (Глазуновой) (1982) (туркменский); Ю.Г. Кон (1963), Ф. Кароматова, А. Бекова (2022) (узбекский); В.М. Беляева (1962), А.И. Кунанбаевой (1989), С.И. Утегалиевой (2021), С.А. Елемановой (2000) (казахский).

Музыкальные культуры основных массивов этносов, локальные тюркские

этнические группы с их этномузыкальным своеобразием и взаимодействием изучены недостаточно. Данная статья является попыткой наиболее полного освещения свадебной песенной музыкальной традиции тюркоязычных групп.

Поставленная цель диктует проблемное поле, связанное с жанрово-стилевыми особенностями в свадебных песенных традициях тюркских этнических групп Волго-Каспия; выявить общность, параллели и различия в ладовом мышлении и в звуковысотной организации в песнях свадебной традиции тюркских народов и групп как проживающих на данной территории, так и на основных территориях их расселения.

При определении параллелей или общности происхождения напевов с присущими им стилистическими особенностями применялись сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы.

Этническая общность под названием «астраханские татары» сформировалась в процессе исторического развития региона в течение XVI–XIX вв. Юртовские татары, по данным архивов¹, записям исследователей прошлых веков (Небольсин П., 1852), сведениям историков (Георги И., 1776; Рыбушкин М., 1912; Васькин Н., 1973; Викторин В., 2003, Шнайдштейн Е., 1989) – «жители Астраханского ханства»,

самая ранняя из тюркского населения (XVI в.) по возникновению на данной территории этническая группа, предками которых являются ногаи Большой Ногайской Орды. Юрты, расположенные ниже города Астрахани, принадлежащие ногаям, подвластных государю, были зафиксированы в 1623 г. купцом Федотом Котовым. Далее в течение века шел процесс перехода юртовских татар от кочевого образа жизни к оседлому с преимущественно земледельческим типом хозяйствования.

К XVIII в. относится заселение земель Астраханской губернии выходцами из Малой Ногайской Орды – ногайцами-карагашами. В течение XVII в. в Астрахани формировались восточные колонии: Бухарская, Гилянская и Агрыжанская (Небольсин П., 1852, с. 111), возникшие благодаря контактам со странами Востока и появлению отсюда купцов в Астрахани. О проживании в Астрахани не только русских, но и персиян, индийцев, сартов, и об их торговых площадях писал в 1636 г. А. Олеарий². Гилянскую (Логашева Б., 1999, с. 135) слободу заселяли потомки персов, Агрыжанскую (Шперк Ф., 1898) – потомки индийцев, Бухарскую (Далингер А., 1887, с/ 4) – потомки узбекских бухарцев и хивинцев.

Астраханский историк В.М. Викторин именует бухарцев «сартами» – оседлыми жителями ремесленного и торгового населения (2003, с. 76). Как часть татарского населения они упоминаются исследователями в источниках XIX в. (Оделькоп Ф., 1870, с. 331). В XIX в. П.И. Небольсин отмечал, что общество татар Бухарского, Гилянского и Агрыжанского дворов представляло собой привилегированное сословие, обладавшее правом свободной торговли. Представители всех дворов брали в жены юртовских татарок. У П.И. Небольсина отмечен тот факт, что к середине XIX в. татары трех дворов были ассимилированы юртовцами (1852, с. 113).

На протяжении XVIII – начала XIX в. на территории Астраханского края формировалась этнотерриториальная группа туркменского этноса, происхождение которых на данной территории связано с миграционными волнами через Нижнее Поволжье (Викторин В., 1994, с. 6).

Оседло-земледельческий тип хозяйствования представлен прежде всего татарами. Татары-переселенцы, преимущественно казанского происхождения, возникли на территории региона в конце XVII – начала XVIII в., основав в Астрахани Казанскую и Татарскую слободы (Викторин В., 1994, с. 6). Кроме них в городе проживали татары из Пензенской, Симбирской, Саратовской, Рязанской губерний (Арсланов Л., 1995, с. 24), а также из Нижнего Новгорода и Мордовии.

С разрешения императора Павла I в 1801 г. началось заселение астраханских степей казахами – выходцами из Младшего Жуза, образовавшими Внутреннюю Букеевскую Орду (Евреинов А., 1851). Типом хозяйствования казахов было преимущественно кочевое скотоводство.

Таким образом, исторические данные показывают, что сложение синтетического музыкально-фольклорного пласта нижеволжской тюркской традиции происходило в теснейшей связи как горизонтальных связей (с этническими соседними группами и / или с этносами основных территорий расселения), так и в контексте их совместного историко-этнографического развития (вертикальные связи). И в данном плане актуальна позиция Э.Е. Алексеева, утверждавшего, что «при всех национальных различиях при более глубинном погружении внутрь каждой из культур, выявляются общность коренных свойств мелодического мышления, принципиального единства его логических форм» (1986, с. 7). Именно этим обусловлены близость музыкальных культур на уровне как жанров, так и музыкального синтаксиса.

Свадебная обрядность тюркских этнических групп Волго-Каспия обнаруживает общие параметры и параллели в узловых обрядовых моментах. Свадебные церемониалы подразделяются на «обряды отделения, промежуточные и включения» (Геннеп А., 2002, с. 173). В качестве общего компонента в обрядах отделения для юртовских татар, ногайцев-карагашей, узбеков, туркмен выступают свадебные песни *Яр-Яр* (юрт., тат.; карагаиш.), *Ёр-Ёр* (турк., тадж., узбек.), *Жар-Жар* (казах.)³. Примечательно, что не встречаясь в традиции астраханских татар с переселенческой историей, данные песни входили в свадебно-музыкальную традицию сибирских, крымских татар (Шерфединов Я., 1979, с. 132), а также в музыкальную культуру основных массивов этносов или территорий расселений (Карданова Б., 1993, с. 65; Беков А., 2022).

В ногайско-карагашской традиции песни *Яр-Яр* традиционно исполняются группой женщин – родственницами невесты, сопровождающими ее после совершения религиозного обряда венчания *Никах* в дом жениха. Для образцов, зафиксированных автором в ногайско-карагашских селах, типичен диапазон сексты, который образуется путем сцепления трихордо-

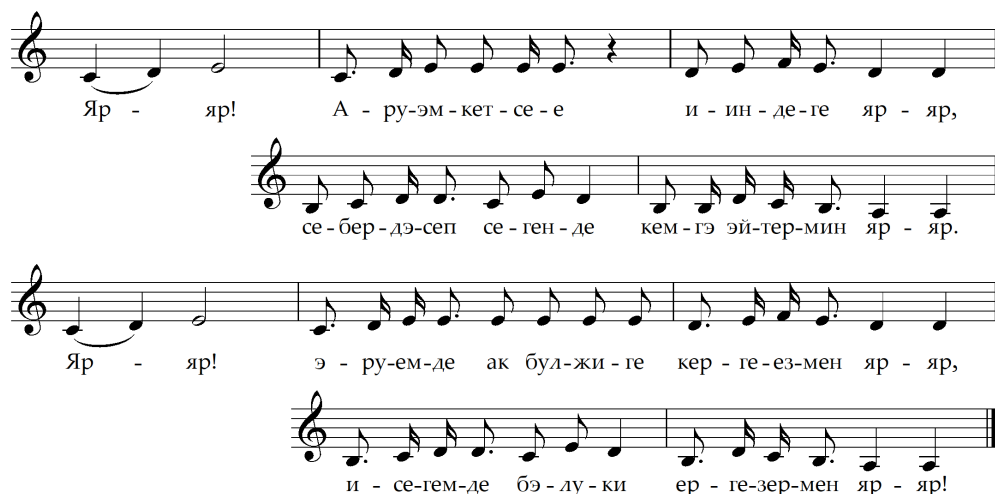
вых и квартовых ячеек, вариативность и длинносложность стиховой структуры, которая расширяется ритуально-рефренным словосочетанием *яр-яр* (9+6, 7+11, 8+6)⁴ (пример 1).

Это подтверждает сведения исследователя Е.М. Смирновой о том, что для песен татар Астраханского края *Яр-Яр* характерна длинносложность строк⁵.

В отличие от довольно широкой по диапазону песенной мелодики карагашского варианта песню *Яр-Яр*, зафиксированную в ногайской традиции региона Северного Кавказа исследователем Б.Б. Кардановой, характеризует узкообъемная, заполненная трихордовая восходящая ячейка с акцентом на основном тоне, стиховая структура 8 + 6 (1993, с. 69) (пример 2).

В ритмической организации некоторых разноэтнических напевов объединяющей является формула «хромого слогоритма» (*оксок*) ♪♪♪, характерная, по мнению исследователей, для музыкальной традиции среднеазиатских народов (Беков А., 2022, с. 54). Общую картину с карагашскими и юртовскими в области интонационных структур, ладообразования, мелодических оборотов, слогоритмики, демонстрируют туркменские образцы.

Пример 1. Ногайско-карагашская песня *Яр-Яр*



Яр - яр! А - ру-эм - кет - се - е и - ин - де-ге яр - яр,
се - бер - дэ-сеп се - ген - де кем - гэ эй-тер-мин яр - яр.
Яр - яр! э - ру-ем-де ак бул-жи - ге кер - ге-ез-мен яр - яр,
и - се-гем-де бэ - лу - ки ер - ге-зер-мен яр - яр!

Пример 2. Ногайская песня *Яр-Яр*



В узбекской традиции обрядовые песни также исполняются женщинами во время проводов невесты ее отцом из родного дома в дом жениха (Беков А., 2022, с. 11). По сведениям Н.П. Лобачевой, зафиксировавшей свадебный обряд в Коканде, песня *Ёр-Ёр* исполнялась друзьями жениха при движении свадебного поезда к дому невесты (Иброхимов О., 1994, б. 15). Данная песня сопровождала обряд прохождения молодыми вокруг костра, перед тем, как они войдут в дом жениха. Лексические строфические анафоры, ладовую одноопорность и изоритмию выделяет в качестве основных принципов в узбекских песнях *Ёр-Ёр* исследователь А. Беков (2022, с. 53). Для данного образца характерен мелодический оборот, очерчивающий интервал квинты, стиховая структура 7+6 (Беляев В., 1962, с. 239) (пример 3).

В казахской традиции эти песни могли исполняться как женщинами, так и мужчинами, во время свадебного пира, представляя собой музыкальное состязание с амплитудой от величального характера до шуточно-ироничного. Мелодический оборот, возникший в результате чередования семи- и шестисложных строк, отмечал исследователь музыки Средней Азии В.М. Беляев (1962, с. 56). Для образца «Жар-Жар», зафиксированного исследователем казахской музыки Б. Ермаковым, характерными являются мелодические обороты в чередовании объемов сексты (1-я и 3-я строки) и квинты (2-я и 4-я строки), возникшие путем сцепления квартовой и терцовых ячеек, одно-

опорность, чередование 7-8- и 6-сложников: (Беяев В., 1962, с. 76) (пример 4).

Отметим, что семи- и восьмисложный размер, образующий 11-сложную строку за счет трехсложного рефрена *жар-жар-ау*, характерен в целом для песен *яр-яр* тюрков Центральной Азии.

Встречающиеся образцы в амбитусе сексты С. Елеманова объясняет тем, что изначально в казахских песнях секста осваивалась как опевание квинтового тона, и только позже она получила значение ступени (2000, с. 41).

При всей разноэтнической и территориальной вариативности песни *Яр-Яр / Ёр-Ёр / Жар-Жар* опираются преимущественно на диатонические мелодические обороты в пределах квинты или сексты, образованные за счет сцепления терцовых или квартовых интоном, и отличаются длинносложностью строк. Принципом мелодического развития служит равномерное восходяще-нисходящее движение по ступеням лада. Во многих образцах придание особого смысла ритуально-обрядовому словосочетанию *яр-яр* подчеркивается музыкально-стилистическими признаками: интонационным и ритмическим выделением, началом и окончанием мотива рефреном, подчеркивание им ладового устоя.

В качестве объединяющего признака в разных традициях выступает волнообразное движение внутри терцового трихорда с последующим интонационно-ритмическим выделением рефрена на устое (звук большей длительности) $\dot{E}p$ - $\dot{E}p$. Таким образом возникает соотноше-

ние относительно долгих и более долгих устоев, т.е. лад организуется (по Е.В. Гиппиусу) по количественному принципу отношений неравных времен. Торможение акцентного рефрена на долгих устоях Ёр-Ёр придает ему смысл рефрена. Ладовую основу напевов у всех рассматриваемых народов этнических групп составляет преимущественно диатоника.

Трихордовые и тетрахордовые ячейки в объеме до сексты относят к древней песенной практике Ф.А. Рубцов, отмечающий роль, назначение песни в связи с сельскохозяйственным или семейным обрядом. Это позволяет отнести песни *Яр-Яр* к типам раннего интонирования (Рубцов Ф., 1973, с. 27).

Акцентирование словосочетания *ёр-ёр / яр-яр*, использование его в качестве рефрена во всех рассматриваемых традициях, а также в традициях основных массивов этносов или иных территорий расселения, исполнение данных песен в символический момент перехода девушки из статуса невесты в статус женщины, жены, вероятно, связаны с приданием данному словосочетанию ритуально-магического смысла, охранительной магии.

Обряды прощания невесты с родным домом сопровождались плачами невесты, матери невесты: *елау, жылау, ченнэу* (юрт., тат.-перес.), *сынсу* (казах.), *сынъсув* (ног.-караг.). У юртовских татар и в туркменском селе Атал проводы невесты напутствовались причетом ее матери: «Риза бул, эдэм иттем» («Будь согласна, человеком тебя сделала»). Ладовая основа напевов – диатоническая с квинтовым мелодическим оборотом и с акцентом на интонацию «вздоха-плача», которая образуется нисходящей секундовой интонацией от V ступени к IV.

Причитания невесты *кыз елату, ченнэу* входили в свадебную традицию чепецких, пермских татар, кряшен, касимовских татар. М.Н. Нигмедзянов отмечает жанр плача *эжэл иттеп жылау* у касимовских татар (1967, с. 50).

Плач ногойцев-карагашей *сынъсув*, представляя собой прощание с родным домом и близкими, исполняемый при проводах невесты из родного дома самой невестой и ее подругами, близок к юртовскому по тематике.

Плач невесты в духе причитания, зафиксированный в казахской традиции Б. Ерзаковичем, как и другие образцы казахской традиции, опирается на объем сексты, причем секста здесь играет, как отмечалось выше по С. Елемановой, роль опевания квинтового тона. Лирическая интонация вздоха-плача приходится на нисходящий ход с секстового тона на квинтовый в трихордовом обороте с волнообразным движением в объеме терции (Беляев В., 1962, с. 57) (пример 5).

В свадебных плачах традиции астраханских туркмен, зафиксированных автором, можно проследить как общие с тюркскими народами (что связано с эмоциональным моментом и переходностью невесты из одного статуса в другой), так и типичные стилистические признаки собственно туркменской традиции. Общими являются равнозначность терцовой и секундовой переменности устоев, количественная музыкально-ритмическая организация, нисходящие интонации вздоха-плача. Глиссандирование, микроинтервалика, тетрахорд фригийского наклонения, столь характерные для туркменской традиции, сохраняются и в традиции астраханских туркмен⁶ (пример 6).

Общность (в плане десакрализации) свадебных плачей со свадебными песнями *Жар-Жар, Бет ашар* отмечает С. Елеманова (2010, с. 86).

Свадебные песни *бет ашар*, бытовавшие в традиции ногойцев, как Северного Кавказа, так и астраханских ногойцев-карагашей, казахов, связаны с обрядом открытия лица и характеризуются диатоническими ладами, амбитусом в объеме сексты, переменностью ладовых устоев (Беляев В., 1962, с. 59) (пример 7).

Пример 3. Узбекская песня Ёр-Ёр

Умеренно быстро

Хай- хай ў - лан, жон ў - лан, ў - лан куп - дир,

ёр - ёр! Ёр - ё - ра! ў - лан куп - дир, ёр - ёр!

Пример 4. Казахская песня Жар-Жар

Живо

Қа - ра на - сар за - ман - дас, Қа - ра на - сар, жар - жар!

Қа - ра мақ - пал сәу - ке - лең, Шә - шың ба - сар, жар - жар!

Мә - да ө - кем қал - ды дөп Қам же - ме - гің, жар - жар!

Жақ - сы бол - са қай ың - а - таң, О - рын ба - сар, жар - жар!

Жігіттер:

Қара насар замандас,
Қара насар, жар жар!
Қара мақпал сәукелең,
Шашың басар, жар-жар!

Дәстем:

Қара насар¹, рушкі,
Қара насар, жар-жар!
Бархатное сәу²,
Хорошо де, ит волосы, жар-жар!

Пример 5. Плач невесты

С тоской, всхлипывая
аа, повторяется несколько раз

ой!

Қай - ран - дай ауы - лым

қа - лад' ау, Қа - ра - сам ко - зім та - лад' ау.

Сопровождающие невесты поют вместе с ней

а(аа)

ой!

Пример 6. Свадебный плач астраханских туркмен



Пример 7. Песня раскрытия лица *Бет ашар*



В песнях свадебной традиции всех рассматриваемых этнических групп можно выделить две группы напевов, основанных на ладах диатонического наклонения⁷; при этом во многих образцах в пределах одного напева могут сочетаться два лада: например, с VII пониженной и VII натуральной ступенью при сохранении одного устоя на основном тоне.

I группа напевов с мелодическими оборотами в объеме терции или кварты, с поступенным нисходящим движением и устоем вниз. Принципом мелодического развития служит равномерное нисходящее движение по ступеням лада. Преобладание артикуляции «слог» – «нота».

II группа напевов отличается от первой более широким амбитусом напевов (до сексты). Равномерное движение по ступеням лада сменяется скачкообразным (от терции до квинты) с заполнением и преимущественным устоем вниз.

В качестве ритмических стереотипов можно выделить следующие:

1. «Речитативная», сочетающая речевую моторику и музыкальную интонацию (свадебные плачи);

2. Сочетание «речитативной ритмики» с пунктиром и синкопой (*Яр-Яр*). Наличие «хромого» (*оксок*) слогоритма.

В то же время необходимо отметить в свадебной традиции юртовских татар, татар-переселенцев, казахов, туркмен другой пласт песен («песни сватов», «песни – свадебные пожелания», «свадебные такмаки»), характеристики которых связаны с большей распевностью, куплетной формой, опорой на ангиметонику, что связано с распространением средневожской песенной культуры, в том числе как на татар Астраханского края, так и через них, опосредованно, на другие народы и этнические группы Волго-Каспия на протяжении XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке / пер. Ю.В. Готье. М., 1937.

² Исторические путешествия. Извлечения из мемуаров и записок иностранных и русских путешественников по Волге в XV–XVIII вв. / сост. В. Алексеев. Сталинград, 1936. 327 с.

³ В архивных источниках фраза «Яр-Яр» в переводе означает «Милый, милая».

⁴ Яр-яр записан автором статьи от Базиры Капаровны Акмамбетовой, руководителя фольклорного ансамбля «Дослык» в с. Сеитовка в 1997 г.

⁵ Песни астраханских татар / сост и нот. транскр. Е.М. Смирновой и Н.Г. Гайнуллиной. Казань, 2007. 549 с.

⁶ Кыз озату записан А.Р. Усмановой от Туймуратовой Туктабикэ Язекеевны (1937 г.р.) в с. Атал Приволжского района в 2004 г.

⁷ Автор опирается на 75 песенных образцов свадебной традиции, зафиксированных в процессе фольклорно-этнографических экспедиций (как автором статьи, так и ногоеведом Р. Джальмуханбетовой / Бикановой), с 1994 по 2015 г. в села Астраханской области с компактным проживанием юртовских татар (12 сел), ногойцев-карагашей (4 села), казахов (4 села), туркмен (2 села); а также полевые материалы Б.Б. Кардановой.

ЛИТЕРАТУРА

Абубакирова Н.Н. Жанровое обновление народной музыки туркмен СССР // Народная музыка СССР и современность: Сб. ст. / ред. И.И. Земцовского. Л.; М.: Музыка, 1982. С. 51–67.

Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.

Арсланов Л.Ш. Татары Нижнего Поволжья и Ставрополя. Наб. Челны: Камаз, 1995. 192 с.

Беков А. Морфологические и стилистические особенности узбекских свадебно-обрядовых песен «Ер-Ер» Ташкентской области // Saryn Art and Science Journal. 2022. № 3. С. 53–59.

Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962. 268 с.

Васькин Н.М. Заселение Астраханского края. Волгоград, 1973. 47 с.

Викторин В.М. Татары // Астраханские известия. 1994. № 27 (7 июля). С. 6–7.

Викторин В.М. Татары Астраханской области: Страницы этнической истории // Астраполис (Астраханские политические исследования). 2003. № 1. С. 74–81.

Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. М.: Вост. лит., 2002. 198 с.

Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 2. О народах татарского племени. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1776. 178 с.

Далингер А. Медико-статистическое исследование татарского населения Астраханского уезда: Дис. ... д-ра мед. наук. СПб.: Тип. П. Вошинской, 1887. 173 с.

Евреинов А. Внутренняя или Букеевская киргиз-казачья орда // Современник. СПб., 1851. Т. 29. Отд. 2.

REFERENCES

Abubakirova, N.N. (1982), "Genre renewal of Turkmen folk music of the USSR", *Narodnaya muzyka SSSR i sovremennost'* [Folk Music of the USSR and Modernity], in I.I. Zemtsovsky (ed.), *Muzyka, Leningrad, Moscow*, pp. 51–67. (in Russ.)

Alekseev, E.E. (1986), *Rannefol'klornoe intonirovanie: Zvukovysotnyi aspekt* [Early folk intonation: pitch aspect], *Sovetskii kompozitor, Moscow*, 240 p. (in Russ.)

Arslanov, L.Sh. (1995), *Tatary Nizhnego Povolzh'ya i Stavropol'ya* [Tatars of the Lower Volga and Stavropol Regions], Kamaz, Naberezhnye Chelny, 192 p. (in Russ.)

Bekov, A. (2022), "Morphological and stylistic features of Uzbek wedding ritual songs «Yer-Yer» in the Tashkent Region", *Saryn Art and Science Journal*, no. 3, pp. 53–59. (in Russ.)

Belyaev, V.M. (1962), *Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR* [Essays on the history of the music of the peoples of the USSR], *Muzgiz, Moscow*, 268 p. (in Russ.)

Dalinger, A. (1887), *Mediko-statisticheskoe issledovanie tatarskogo naseleniya Astrakhanskogo uezda* [Medical and statistical study of the Tatar population of Astrakhan uyezd], D. Sc. Thesis, *Tipografiya P. Voshchinskoi, Saint Petersburg*, 173 p. (in Russ.)

Elemanova, S.A. (2000), *Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo* [Kazakh traditional song art], *Daik-Press, Almaty*, 186 p. (in Russ.)

Elemanova, S. (2010), "Ritual laments and their folk-professional parallels in Kazakh traditional musical culture", *Izvestiya NAN RK* [Proceedings of the NAS RK. Philological Series], no. 2, pp. 85–87. (in Russ.)

Evreinov, A. (1851), "Internal or Bukeev Kirghizia-Cossack Horde", *Sovremennik* [Contemporary], Vol. 29, *Saint Petersburg*. (in Russ.)

Gennep, A. (2002), *Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [The rites of

- Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Daik-Press, 2000. 186 с.
- Елеманова С. Обрядовые плачи и их народно-профессиональные дубли в казахской традиционной музыкальной культуре // Известия НАН РК. Серия филологическая. 2010. № 2. С. 85–87.
- Иброхимов О. Ўзбек халқ мусикаси. Тошкент: Ибн Сино, 1994. I жилд. 104 б.
- Карданова Б.Б. Обрядовые песни ногайцев. К характеристике жанров // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: Сб. науч. тр. Черкесск: Адыгея, 1993. С. 60–76.
- Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1963. 15 с.
- Кунанбаева А. Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. Йошкар-Ола, 1989. С. 81–112.
- Логашева Б.Р. Гиляндцы // Народы и религии мира: Энцикл. / гл. ред. В.А. Тишков. М., 1999. С. 135.
- Небольсин П.И. Очерки Волжского низовья. СПб.: Тип. М-ва внутр. дел, 1852. 197 с.
- Нигмедзянов М.Н. Народная музыка // Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М.: Наука, 1967. 538 с.
- Оделькоп Ф.И.М. Медико-топография города Астрахани и его ближайшей окружности // Медико-топографический сборник: с картами, планами, графическими таблицами и рисунками в тексте / под ред. С. Ловцова. СПб.: Издание медицинского департамента, 1870. Т. 1. С. 301–720.
- Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. Л., 1973. 221 с.
- Рыбушкин М.С. Записки об Астрахани. Астрахань: Тип. А. Штылько, 1912. 158 с.
- Утегалиева С. О первых фонозаписях музыки тюркских народов в туркестанской коллекции Рихарда Карутца 1905 года // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 2. С. 19–27.
- Шерфединов Я. Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1979. 232 с.
- Шнайдштейн Е.В. О происхождении астраханских татар // Материалы второй краеведческой конференции. Астрахань, 1989. С. 29–34.
- Шперк Ф.Ф. Индусы в Астрахани // Астраханский листок. 1898. № 52.
- passage. systematic study of rituals], trans. by Yu.V. Ivanova, L.V. Pokrovskaya, Vostochnaya literature, Moscow, 198 p. (in Russ.)
- Georgi, I.G. (1776), *Opisanie vseh obitayushchikh v Rossiiskom gosudarstve narodov, ikh zhiteiskikh obryadov, obyknovenii, odezhd, zhilishch, uprazhnenii, zabav, veroispovedanii i drugikh dostopamyatnostei. Ch. 2. O narodakh tatarskogo plemeni* [Description of all peoples inhabiting the Russian state, their everyday rituals, beliefs, customs, clothes, dwellings, creeds and other memorabilia. Part 2: On the peoples of the Tatar Tribe], Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk, Saint Petersburg, 178 p. (in Russ.)
- Ibrokhimov, O. (1994), *Uzbek Folk Music*, Ibn Sina, Tashkent, 104 p. (in Uzbek.)
- Kardanova, B.B. (1993), “Nogai ritual songs. A genre overview. On the characteristics of genres”, *Voprosy iskusstva narodov Karachaev-Cherkessii* [Issues of art of the peoples of Karachay-Cherkessia], Adygeya, Cherkessk, pp. 60–76. (in Russ.)
- Kon, Yu.G. (1963), *Nekotorye voprosy ladovogo stroeniya uzbekskoi narodnoi pesni i ee garmonizatsii* [Some questions of the modal structure of Uzbek folk song and their harmonization], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 15 p. (in Russ.)
- Kunanbaeva, A. (1989), “The genre system of Kazakh musical epic. A justification experience”, *Muzyka epasa* [Music of the epic], Yoshkar-Ola, pp. 81–112. (in Russ.)
- Logasheva, B.R. (1999), “Gilyandtsy”, *Narody i religii mira* [Peoples and religions of the world], in V.A. Tishkov (ed.), Moscow, p. 135. (in Russ.)
- Nebolsin, P.I. (1852), *Ocherki Volzhskogo nizov'ya* [Essays on the Lower Volga], Tipografiya Ministerstva vnutrennikh del, Saint Petersburg, 197 p. (in Russ.)
- Nigmedzyanov, M.N. (1967), “Folk music”, *Tatary Srednego Povolzh'ya i Priural'ya* [Tatars of the Middle Volga and the Urals], Nauka, Moscow, pp. 460–480. (in Russ.)
- Odelkop, F.I.M. (1870), “Medical topography of the city of Astrakhan and its vicinity”, *Mediko-topograficheskii sbornik: s kartami, planami, graficheskimi tablitsami i risunkami v tekste* [Medical-topographical collection: with maps, plans, graphic tables and drawings in the text], Vol. 1, in S. Lovtsov (ed.), Izдание meditsinskogo departamenta, Saint Petersburg, pp. 301–720. (in Russ.)
- Rubtsov, F.A. (1973), *Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* [Articles on musical folklore], Leningrad, 221 p. (in Russ.)
- Rybushkin, M.S. (1912), *Zapiski ob Astrakhani* [Notes on Astrakhan], Tipografiya A. Shylko, 158 p. (in Russ.)
- Sherfedinov, Ya. (1979), *Zvuchit kaitarma* [The Qaytarma sounds], Izdatel'stvo literatury i iskusstva V. Gulyama, Tashkent, 232 p. (in Russ.)
- Shneidtshtein, E.V. (1989), “On the origin of Astrakhan Tatars”, *Materialy vtoroi kraevedcheskoi*

konferentsii [Materials of the Second local history conference], Astrakhan, pp. 29–34. (in Russ.)

Sperk, F.F. (1898), “Indians in Astrakhan”, *Astrakhanskii listok* [Astrakhan leaflet], no. 52. (in Russ.)

Utegaliyeva, S. (2021), “On the first phonographic recordings of Turkic music in Richard Karutz's Turkestan Collection of 1905”, *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremenmost'* [Musical art of Eurasia. Traditions and modernity], no. 2, pp. 19–27. (in Russ.)

Vas'kin, N.M. (1973), *Zaselenie Astrakhanskogo kraya* [Settlement of the Astrakhan Region], Volgograd, 47 p. (in Russ.)

Viktorin, V.M. (1994), “Tatars”, *Astrakhanskii izvestiya* [Astrakhan tidings], no. 27, July 7, pp. 6–7 (in Russ.)

Viktorin, V.M. (2003), “Tatars of the Astrakhan Region: Pages of Ethnic History”, *Astrapolis (Astrakhanskii politicheskie issledovaniya)* [Astrapolis (Astrakhan political researches)], no. 1, pp. 74–81. (in Russ.)

Сведения об авторе

Усманова Аделия Рустямовна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по науке Астраханской государственной консерватории

E-mail: adeliakult@gmail.com

Author Information

Adelia R. Usmanova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Vice-rector for Science of the Astrakhan State Conservatory

E-mail: adeliakult@gmail.com

Поступила в редакцию 21.01.2025

После доработки 14.05.2025

Принята к публикации 18.05.2025

Received 21.01.2025

Revised 14.05.2025

Accepted for publication 18.05.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 116–126
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 116–126
ISSN 2308-1031

© Светлова, О.А., 2025

УДК 78.072

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-116-126

ИРКУТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «СИБИРЬ» (1873–1887)

О.А. Светлова¹

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

Аннотация. Проблематика статьи лежит в русле сибирского музыкального критикования и связана с исследованием массива театральнo-критических публикаций в газете «Сибирь», издаваемой в Иркутске в 1873–1887 гг. Основным предметом анализа являются заметки, рецензии, фельетоны и статьи иркутских корреспондентов, посвященные постановкам оперетт и опер. Учитывая, что в 1873 г. в городе было возведено новое здание театра, вышедшая в том же году газета с первых номеров уделяла значительное внимание музыкально-театральным событиям, вопросам функционирования театра, деятельности антрепренеров, сменам трупп, исполнительскому уровню артистов, репертуарной политике. Вовлечение читателей в культурную повестку и критическая направленность музыкально-театральной рецепции прослеживаются в «Сибири» на протяжении всего периода ее издания. В статье приводятся наиболее показательные материалы, отражающие полемические высказывания оппонентов, оценочные характеристики певцов, сравнения проблемных сторон местного театра с аналогичными в столичных. Среди публикаций об оперетте выделяются просветительские работы П. Суворова, выступающего в защиту данного жанра. Хронологический ракурс позволяет наблюдать в статье за процессом взаимоотношения прессы и театра, обозначив в нем кризисные точки. В результате исследования отмечается, что в развитии иркутской музыкально-театральной критики, чутко реагирующей на обновление антрепризы и репертуара, переломным становится 1886 г., когда антрепренер К.О. Малевский осуществляет постановки оперных сцен и опер, а газета «Сибирь» размещает на них отзывы и рецензии и, тем самым, открывает перспективы местной оперной критике.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, газета «Сибирь», музыкально-театральная критика, оперетта, оперная критика, иркутский театр, К.О. Малевский

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Светлова О.А. Иркутская музыкально-театральная критика на страницах газеты «Сибирь» (1873–1887) // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 116–126. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-116-126.

IRKUTSK MUSIC AND THEATER CRITICISM ON THE PAGES OF THE NEWSPAPER “SIBERIA” (1873–1887)

O.A. Svetlova¹

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

Abstract. The problem of the article lies in the mainstream of Siberian music criticism and is related to the study of an array of theatrical and critical publications in the newspaper “Siberia”, published in Irkutsk in 1873–1887. The main subject of the analysis is notes, reviews, feuilletons and articles by Irkutsk correspondents devoted to productions of operettas and operas. Considering that a new theater building was erected in the city in 1873, the newspaper published in the same year from the first issues paid considerable attention to musical and theatrical

events, the functioning of the theater, the activities of entrepreneurs, changes of troupes, the performing level of artists, and repertoire policy. The involvement of readers in the cultural agenda and the critical orientation of musical and theatrical reception can be traced in Siberia throughout the entire period of its publication. The article presents the most revealing materials reflecting the polemical statements of opponents, evaluative characteristics of singers, and comparisons of problematic aspects of the local theater with similar ones in the capital. Among the publications about operetta, the educational works of P. Suvorov, who advocates this genre, stand out. The chronological perspective allows us to observe the process of the relationship between the press and the theater in the article, identifying crisis points in it. The chronological perspective allows us to observe the process of the relationship between the press and the theater in the article, identifying crisis points in it. As a result of the research, it is noted that in the development of Irkutsk music and theater criticism, which is sensitive to the updating of the enterprise and repertoire, 1886 becomes a turning point, when the entrepreneur K.O. Malevsky staged opera scenes and operas, and the newspaper *Sibir* published reviews and reviews on them, thereby opening up prospects for local opera criticism.

Keywords: musical culture of Siberia, newspaper “Siberia”, musical and theatrical criticism, operetta, opera criticism, Irkutsk theater, K.O. Malevsky

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

For citation: Svetlova, O.A. (2025), “Irkutsk music and theater criticism on the pages of the newspaper «Siberia» (1873–1887)”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 116–126. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-116-126.

В истории сибирской музыкально-театральной критики и журналистики последней трети XIX в. значительную роль сыграли частные газеты, среди которых пристального внимания заслуживает «Сибирь».

Газета была учреждена в Иркутске в 1873 г., ее редактором стал военный инженер П.А. Клиндер, который через два года передал свои права видному общественному деятелю, историку, литератору и публицисту В.И. Вагину (1823–1900). При нем еженедельная «Сибирь» стала средоточием общественного мнения по важным вопросам жизни края, подлинно идейной, демократической, в сравнении с правительственными официальными «Иркутскими губернскими ведомостями», востребованной читателями прессы¹. Вокруг авторитетного редактора-издателя собралась группа писателей и ученых, преданных общему делу журналистов города и региона – М.В. Загоскин, А.П. Щапов, А.П. Нестеров, М.П. Шестунов, М.Я. Писарев, С.С. Попов и др. После В.И. Вагина в 1878–1880 гг. издателем выступал А.П. Нестеров, редакторами – Н. Тюменцев, А. Блоков.

В 1880 г. типография сгорела в пожаре, поэтому вышло только 11 номеров газеты.

С января 1881 г. на должность редактора заступил крупный иркутский деятель, писатель и педагог М.В. Загоскин (1830–1904), уже имевший опыт руководства прессой («Иркутскими ведомостями» и «Амуром»), который через три года стал издателем и редактором в одном лице. Руководство такими выдающимися областниками, крепкий журналистский состав и сплоченный артельный коллектив единомышленников, современная краеведческая повестка, далеко выходящая за рамки локальных городских вопросов, полемический характер газеты сделали ее не только невероятно популярным, но первым и единственным в обширном Сибирском регионе независимым, авторитетным общественно-политическим и литературным изданием². Однако это же стало причиной противодействия местных властей и в итоге официального отстранения М.В. Загоскина от должности с закрытием газеты в 1887 г. (Шиловский М., 2007, с. 95–97).

Культурная политика «Сибири» была направлена на эстетическое воспитание читателей, освещение ярких театральных и музыкальных событий или их проблемных сторон в контексте общественной жизни. Театральные заметки, рецензии,

анонсы и фельетоны размещались в рубриках «Известия местные», затем «Иркутская хроника» и «Сибирская хроника», развернутые статьи выходили под оригинальными названиями. В годовых подборках газеты насчитывается от пяти (1875 г.) до одиннадцати (1884 г.) заметок о театре. Пик публикационной активности пришелся на последний год редакторства В.И. Вагина, когда было напечатано тринадцать материалов. Начиная с № 35 в газете закрепились специальная рубрика «Театральная заметка», в начале 1880 г., до гибели типографии в пожаре, она фигурировала в каждом номере с четвертого по одиннадцатый. После некоторого затишья театральная тема вернулась в газету при М.В. Загоскине, но затем в 1885 г. вновь наступило практически абсолютное молчание, «нарушенное» двумя заметками. Возобновление материалов в общей рубрике «Сибирская хроника» началось в сезоне 1886 / 87 г., однако летом газета была закрыта.

Несмотря на то что большинство публикаций посвящено драматическому театру, «Сибирь» можно рассматривать как один из важнейших источников в изучении истории региональной музыкально-театральной журналистики. В силу отсутствия подобных специальных исследований в области музыкального критикования, настоящая статья призвана частично восполнить эту лауну и ставит целью осветить особенности музыкально-театральной рецепции в «Сибири» последней трети XIX в. в отношении постановок оперетты и оперы в Иркутске.

Тему театра газета заявила с первых выпусков. Данное обстоятельство примечательно в свете сложившегося в отечественной исторической науке мнения о «Сибири» П.А. Клиндера как крайне слабом издании, в котором, как писал, в частности, авторитетный исследователь Л.С. Любимов, «совершенно не затраги-

вались насущные вопросы края и почти полностью отсутствовали критические материалы» (1982, с. 57–58)³. Полагаем, такая распространенная оценка может быть опровергнута исключительно в отношении театральной и музыкальной корреспонденции, что подтверждается наличием хоть и немногих, но все же критических публикаций, появление которых обусловлено следующими причинами.

Во-первых, иркутская театрально-критическая журналистика к тому времени уже набрала определенный темп и даже качество в другой периодике – «Губернских ведомостях» (с 1857 г.), «Амуре» (1860–1862) и «Сибирском вестнике» (1864–1868), и ее продолжение в «Сибири» стало естественным процессом. Во-вторых, внимание иркутской общественности было приковано тогда к зданию театра, построенному по инициативе и при непосредственном контроле генерал-губернатора Н.П. Синельникова. Примечательно, что новый театр и новая газета родились с разницей в три дня: 4 января вышел первый номер «Сибири», а на первой странице № 2 сообщалось, что «1-го января состоялось в Иркутске открытие нового театра, устроенного с благотворительной целью на сумму, пожертвованную коммерции советниками Базановым, Немчиновым и почетным гражданином Сибиряковым. После гимна “Боже, Царя храни” представлены были пьесы: “Приемыш” и “Смесь языков”»⁴.

«Сибирь» сразу вовлекла читателей в культурную повестку: в пяти номерах (6, 8–11) была опубликована обширная статья «Несколько слов о иркутском театре», написанная «Любителем» и ставшая своего рода программой театрально-критического направления газеты, провозглашающей, по словам автора, несомненную истину: «журнальная критика, в более или менее строгом значении этого слова, положительно необходима для ис-

кусства»⁵. В статье обрисованы проблемы местного театра, накопившиеся в течение последних пяти лет, в том числе однообразный репертуар, являющийся первопричиной скучных ролей, слабый состав труппы, в которой «на два, на три добросовестных, даровитых лиц приходится десять бездарностей»⁶, при этом хорошие актеры (Петров, Шулинский, Сабурова, дебютировавшие в 1867 г.), не удерживаются на иркутской сцене из-за антрепренера И.О. Краузе.

Кроме того, «Любитель» – впервые в иркутской прессе – ставит вопрос качества постановки оперы. Учитывая, что этот жанр «требует многих условий и прежде всего голосовых средств, связанных с серьезным музыкальным образованием, требует хоров и хорошей декоративной обстановки»⁷, автор глубоко убежден в негодности постановок сцен «Аскольдовой могилы» и «Русалки» при отсутствии собственно оперных исполнительских сил, с хором из шести «безголосых» человек, «взятых напрокат из губернского и резервного батальонов»⁸. В ущерб опере на сцене укрепились оперетты Оффенбаха, но даже «Пресловутая Елена, наконец, успела навязнуть всем в зубах и прежде всего в ушах»⁹. Разгром критиком «старого» театра И.О. Краузе с обнажением проблем, требующих решительных действий, завершается положительной характеристикой нового здания театра с благодарностью губернатору и выражением надежды о наступлении новой сценической эры в Иркутске.

На критику «Любителя» в следующем номере последовала реакция оппонента, выступившего под псевдонимом «Большой-Любитель» со статьей в защиту бывшего антрепренера, верхоленьского купца И.О. Краузе, который с 1864 г. в течение восьми лет каждый сезон за свой счет привозил в город порядочную труппу и «иногда в ущерб себе, служил инте-

ресам общества и... в театральном деле так много сделал для Иркутска»¹⁰. Говоря о соотношении «кучи бездарностей» на три-четыре хороших актера, «Большой-Любитель» привел в пример столичный Александринский театр, где «Самойлов, Васильев и обчелся <...> Там тоже, да и везде, на два таланта масса бездарности и невежества, а тот театр находится при гораздо выгоднейших условиях: по близости столиц и прочих городов, по милости железной дороги»¹¹. Опираясь на собственный опыт посещения и столичных, и провинциальных театров, автор согласился с «дельными» замечаниями «Любителя», но восстанавливая справедливость, аргументировал перспективные стороны иркутского театра.

Развернувшаяся в первых выпусках «Сибири» полемика вокруг театра побудила прессу к новым идеям. Тему подхватил секретарь окружного интендантского управления Восточной Сибири, офицер П. Суворов, прибывший в Иркутск в 1873 г. и сразу заинтересовавшийся культурно-общественной жизнью сибиряков¹². Первыми впечатлениями он поделился в «Заметке приезжего об Иркутском театре», где представил горожан как «смесь людей высокого умственного развития с людьми, погруженными в глубокие предрассудки»¹³, обосновав тем самым выбор дирекцией старого театрального репертуара. Но в оценке труппы отметил стройный состав и отсутствие разительных контрастов в уровне актеров.

Работая в журналистском коллективе В.И. Вагина, в 1875 г. П. Суворов опубликовал статью «Иркутский театр» (№ 14) и три обзора под названием «Картинки сибирской жизни» (№ 6, 11, 19), в которых уже в более широком контексте общественных событий города также уделил особое внимание местному театру, считая его в условиях периферии «единственным центром, в котором образованный люд

может отводить душу от мелочности житейской обстановки»¹⁴. В новом осеннем сезоне публицист приветствует обновление труппы приехавшими Николаевой, Васильевой, Салиной, Каратыгиным, Федоровым и Недлиным¹⁵. Описывая дебют прибывшей из Петербурга госпожи Васильевой в водевиле «Беззаботная», корреспондент признает, что она «по-видимому, обладает голосом, хотя и небольшим; в игре ее есть огонек и сценическая опытность»¹⁶, хотя видит подражание французским и петербургским «каскадным» (опереточным) певицам, а выбранный «ничтожный» водевиль считает неподходящим делом. Вместе с тем, по прошествии ряда спектаклей, в другой статье П. Суворов признает Васильеву и Недлина настолько даровитыми, что они «могут смело играть на любом театре Европейской России первые роли в опереттах»¹⁷.

П. Суворов подробно представляет опереточный репертуар, который в сибирской прессе тех лет обычно не был удостоен внимания. Перечислив ожидаемые к постановке творения Ж. Оффенбаха – «Прекрасную Елену», «Перикола», «Маленького Фауста» и «Орфея в аду», он буквально внушает публике мысль о том, что «Оффенбаховская музыка имеет для современного, цивилизованного человечества глубокое, серьезное значение. Она таит в себе едкий, сатирический характер, зло осмеивающий те предрассудки, те установления, которые человек создал путем своего исторического существования, и которым он доселе нередко раболепно поклоняется»¹⁸. Автором высказано мнение о непонимании и упрощении Оффенбаха на русской сцене (вновь ссылаясь на петербургскую Александридку), тогда как постановки французских театров помогли ему в формировании правильного воззрения на настоящую оперетту. Здесь выражена надежда на будущие спектакли иркутского театра, который ранее не да-

вал публике «никакого понятия об Оффенбахе, как о творце особого мира»¹⁹. Однако, по-видимому, эти ожидания не оправдались, поскольку в статье «Иркутский театр» П. Суворов сетует на отсутствие в репертуаре (за исключением лишь «Прекрасной Елены» и «Птичек певчих») хорошей оперетты, «бьющей в больные места быта современного человечества»²⁰. В подборках последующих лет отсутствуют статьи талантливого публициста и маловероятно, что он печатался под каким-либо псевдонимом, поскольку его стиль не повторяется.

Вопросы музыкально-театральных постановок долгое время не затрагивались в «Сибири». В 1881 г. журналист «Корнет Атуев» опубликовал статью «Общественные развлечения в Иркутске», вновь актуализировав тему театра как «школы нравственного развития и облагораживания чувств»²¹ в связи со сложившимися неблагоприятными обстоятельствами, причем не только разрушительным пожаром и ограничением субсидирования, но и слабой труппой. Поэтому автор приветствовал деятельность нового, крепко знающего свое дело антрепренера и артиста А.А. Фадеева, реализующего талант в комедиях и драмах и потому пользующегося заслуженным вниманием публики.

Успешный первый сезон А.А. Фадеева обеспечил ему антрепризу на следующий период с 1882 по 1884 гг. Он привлек в труппу талантливых исполнителей К.О. Малевского и П.А. Мартынова, причем второй был сыном знаменитого артиста и прославился своим безукоризненным исполнением многих ролей (Малыревский П., 1957, с. 71). Вместе с тем в прессе все чаще появлялись слова критики в адрес его исполнителей.

Например, корреспондент Ин. Ангарский писал о том, что в составе труппы «нет выдающихся талантов и общий ансамбль не улучшился в сравнении

с прежним»²², обратил внимание на слабые голоса певцов и предположил, что «оперные пьесы едва ли будут им по силам»²³. Оценивая спектакль 21 сентября, когда прошел 3-й акт комической оперы «Перикола» с удивившей всех «плохой» музыкой, в игре актеров он указал на далеко не изящные манеры Муравьевой (Перикола), неуклюжесть и отсутствие сценичности у Васильева (Пикилло), а их голоса характеризовал как «крикливо-срывающийся, нечистый» у певицы, хотя «молодой чистый тенор много покупает... не силен, но приятен»²⁴. Другой рецензент с псевдонимом «Осколок» в отзыве на «стародавнюю оперетку» «Синяя борода» и «плохой и скучный» водевиль «Денежные тузы» критиковал антрепренера А.А. Фадеева за «кочки от старых заигранных»²⁵ оперетт, которые пора заменить новым репертуаром.

Взаимные обвинения раскритикованных артистов и критически настроенных рецензентов привели к конфликту редакции газеты и театральной дирекции, в итоге в 1885 г. театральная тема почти ушла со страниц «Сибири». В свою очередь комитет по управлению театра стремился обогатить труппу квалифицированными артистами, в особенности опереточными, чтобы в целом повысить качественный уровень музыкальных постановок, но такая задача была решена не сразу. На сезон 1885 / 86 г. был набран состав²⁶, количественно превосходящий все прежние, но согласно характеристике корреспондента «Сибири», качественно оставляющий желать лучшего²⁷. В № 50 от 8 декабря был вновь размещен разгромный фельетон «Опереточное царство», где автор с псевдонимом «Знакомый» подвел печальный итог осеннему театральному сезону, провозгласив могучее и безраздельное воцарение оперетки на иркутской сцене. «И драма, и серьезная комедия пали перед нею в прах и подверглись

ее неотразимому влиянию <...> Драматические таланты... тонут в этом океане лекоковщины и оффенбаховщины»²⁸. Несмотря на то что строгого автора можно упрекнуть в широком обобщении, излишне категоричном тоне высказывания и субъективном неприятии опереточного жанра, все же опубликованный материал служит лакмусом сложившейся трудной ситуации, в которой находился иркутский театр в те годы. К тому же она усугубилась длительным диспутom власти относительно передачи театра в ведомство городской думы, о чем обстоятельно сообщала «Сибирь»²⁹.

Спор решился в пользу антрепризы, новым владельцем был назначен опытный артист и авторитетный деятель Карл Осипович Малевский. Газета разместила «Театральное объявление», в котором К.О. Малевский информировал общественность о вновь приглашенных артистах П.О. Минском, С.А. Калмыковой, А.М. Калмыкове, Н.П. Мельникове, И.П. Булатове, М.П. Павловской, опытным дирижере И.В. Гусеве (в театре с 1871 г.) и анонсировал репертуар «из лучших, оригинальных и переводных драм, комедий и водевилей... и несколько новых феерий»³⁰. Труппа К.О. Малевского насчитывала «26 актеров (не считая персонала на выходные роли) драматического и опереточного амплуа. При ней был создан хор из 30 человек. Весь же коллектив насчитывал 90 служащих и работал в Иркутске с 1886 по 1890 гг.» (Роменская Т., 1997, с. 161)³¹.

За обновлением театрального дела во главе с К.О. Малевским следила «Сибирь», размещая отзывы и рецензии (авторство не указано) в рубрике «Сибирская хроника», а также иногда анонсы на ближайшую неделю. Главным достижением антрепренера с точки зрения репертуарной политики в сезоне 1886 / 87 г. стали постановки **оперных сцен** из «Жизни

за царя», «Русалки», «Кармен», «Евгения Онегина» и **опера** «Аскольдова могила» и «Остров Тюлипатан». Некоторые из них, безусловно, стали основным предметом внимания сотрудников газеты.

В преддверии 50-летия со дня премьеры первой оперы М.И. Глинки в Иркутске сначала была поставлена русская быль «Костромские леса» по пьесе Н. Полевого с фрагментами опер «Жизнь за царя», «Русалка» и «Рогнеда», о чем сообщалось в № 47 «Сибири» 1886 г. Автор отзыва посчитал этот спектакль самым успешным в сезоне, с полным залом публики, и отдал справедливость всем артистам, хоть и не обладающим выдающимися голосами, но все же исполнившим музыкальные номера «недурно и, что всего важнее, стройно»³². Из наиболее удачных отмечены fuga из «Жизни за царя», которую рецензент называет вещью «довольно сложной и крайне трудной для исполнения»³³, и ария Антонида «Не от том скорблю подруженьки», спетая Калмыковой «с умением и чувством»³⁴.

В юбилейную дату 27 ноября иркутским музыкальным обществом в городском театре был дан спектакль, в который вошли весь 1-й акт и финал «Жизни за царя» и две сцены из оперы «Руслан и Людмила», осуществленные «при полной сценической обстановке, с участием не менее 50 исполнителей – членов любительского общества: солистов, а также хористов и инструменталистов, увеличивших театральный хор и оркестр» (Харкеевич И., 1987, с. 57–58). Корреспондент «Сибири» с восторгом писал: «Не говоря о сценической постановке и игре, которые были проведены очень удачно, скажем только одно, что исполнение как солистов, так и хора в музыкальном отношении заслуживает полного одобрения»³⁵. В рецензии удостоены поддержки артисты Харинский (Финн), Каминский (Руслан) в арии «О поле, поле», Булатов

(Сусанин), Зброжек (Сабинин), причем двое последних, несмотря на «не особо сильные» голоса, прекрасно справились с партиями. Упомянута талантливая певица Любавская (Антонида), которой автор советует развивать богатый голос. Самыми выдающимися исполнителями вечера рецензент признает контральто Клопову в роли Вани, сравнивая ее с петербургской артисткой Крутиковой в отношении вокального совершенства и выразительного, чувственного пения, и виолончелиста Вербова, блестяще исполнившего в сопровождении оркестра переложения арии «Не о том скорблю» и других номеров опер, к сожалению, не указанных в отзыве. В завершении публикации отмечаются бурные овации публики постановщику, главному руководителю иркутского музыкального общества А.А. Белозерову и дирижеру И.В. Гусеву.

В завершающем 1886 г. номере опубликована короткая заметка о «Русалке» А.С. Даргомыжского, данной в бенефис «одного из выдающихся артистов здешней драматической труппы А.М. Калмыкова»³⁶. Иркутянам были представлены несколько сцен, при этом бенефициант, как пишет автор, создал постановку, «почти не имея никаких средств»³⁷, но с «приятным» музыкальным исполнением, за что был награжден шумными овациями. Корреспондент специально отмечает превосходные декорации в сценах на берегу Днепра и на речном дне местного молодого художника Преловского.

Следует отметить, что несмотря на всеобщее признание А.М. Калмыкова, в случае неудачного исполнения им какой-либо роли пресса об этом смело говорила. Например, в сценах из 1-го акта «Кармен» 23 января 1887 г. пение его (Хосе) и Васильева (Цунига) характеризовалось как крайне слабое³⁸. В целом, судя по отзыву, постановка оперы Ж. Бизе значительно проигрывала в сравнении с русскими операми.

В феврале 1887 г. газета «Сибирь» дала краткий обзор концертного и театрального вечеров, прошедших 28 и 29 января в Иркутске в память 50-летия утраты великого А.С. Пушкина. Во вступительном абзаце напоминалось об огромном значении для отечественной литературы творчества поэта, на котором продолжают воспитываться поколения россиян. Корреспондент сообщал об исполнении на концерте, устроенном местным Обществом любителей музыки и литературы, творений русских композиторов на слова А.С. Пушкина. В театре труппа К.О. Малевского поставила спектакль, в программу которого вошли сцены из оперы «Евгений Онегин», драматические сцены из «Бориса Годунова» и «Скупого рыцаря», а также живая картина «Дуэль А.С. Пушкина с бароном Дантесом» с удачно выполненными Преловским декорациями³⁹.

30 апреля и 17 мая музыкальное общество любителей поставило сцены из опер «Аида» и «Жизнь за царя», получившие отклик в прессе. Заостряя внимание на мастерстве артистов, автор заметки приводит ряд исполненных ими сцен, что дает представление о прозвучавшей на вечере музыке. Из солистов он выделяет Любавскую (Аида) и Клопову (Амнерис) в дуэтах 2-го акта, Зброжека (Радамес) в дуэте с Амнерис и арии в IV действии «Аиды», с его «симпатичным», хотя и слабым в низком регистре голосом. В «Жизни за царя» певицы были безукоризненны, а «Клопова в молитве Вани перед монастырской стеной, выполненной ею с замечательным совершенством, вызвала целый гром рукоплесканий»⁴⁰. Любопытно, что редактор газеты добавил комментарий, где высказал свое мнение относительно излишней идеализации образа «деревенского парня» Клоповой с ее изящными манерами. В заметке привлекает внимание момент, связанный с приведенным корреспондентом фактом транспониро-

вания партии Антонида, а именно «понижения тона на половину» специально для Любавской, что позволило ей более комфортно себя чувствовать «на высоких нотах, которыми так богата эта партия»⁴¹. По мнению рецензента, любители превосходно справились с чарующей своей красотой оперой Дж. Верди, вполне освоились с М.И. Глинкой и, в целом, общество все более и более совершенствуется, предлагая иркутянам такую серьезную программу, как вечер оперных сцен. Заметка об этом спектакле стала последней театральной публикацией в «Сибири».

Подведем итоги. На протяжении 15 лет своего выхода в свет частная газета «Сибирь» уделяла пристальное внимание музыкально-театральной жизни Иркутска. Редакторы и корреспонденты буквально держали руку на пульсе при подготовке актуальных материалов не столько информативного, сколько оценочного и проблемного характера, в которых рассматривались вопросы функционирования театра, касающиеся ситуаций со сменной антреприз, репертуарной политики, исполнительского уровня артистов, качества постановок. При этом представленный массив публикаций свидетельствует о критической направленности журналистского творчества, провозглашенной в первой статье об иркутском театре и затем получившей такие ярко выраженные формы, которые порой могли привести к конфронтации с местным театральным сообществом.

В развитии музыкально-театральной рецепции в «Сибири» можно наблюдать тенденцию роста критической мысли в отношении постановок оперетты. В этой связи следует выделить просветительскую деятельность П. Суворова, который впервые в иркутской прессе выступил в защиту этого легкого жанра и, в целом, обстоятельно раскрывал читателям воспитательное значение сценического ис-

кусства, выражая уверенность в том, что «наш театр может встать на очень высокую точку общественного значения»⁴². Все другие корреспонденты газеты, как правило, подвергали «оперетку» критике, причем на фоне разрастающегося опереточного репертуара все чаще появлялись негативные отзывы о нем в прессе.

Переломным моментом иркутской театрално-критической истории можно считать 1886 г., когда благодаря деятельности антрепренера К.О. Малевского начался активный процесс обновления ре-

пертуара оперными сценами, а «Сибирь», соответственно, открыла пути к местной оперной критике. Стоит в заключение заметить, что во всех последних публикациях газета фиксировала небывалые аншлаги, приветствуя горячее желание иркутского общества удовлетворять эстетические потребности именно на оперных представлениях.

Намеченные в «Сибири» перспективы музыкально-театральной критики и журналистики в дальнейшем получили продолжение в других иркутских газетах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В первый год издания газета выходила раз в две недели, затем – каждое воскресенье. После выхода 29 июня 1875 г. первого номера «Сибири» В.И. Вагина, к ноябрю она имела уже 600 подписчиков (Мандрика Ю., 2013, с. 73). К 10-летию юбилею у газеты было 1218 подписчиков, представляющих самые широкие слои общества: дворяне, чиновники, промышленники, купцы, мещане.

² Газета поднимала актуальные вопросы крестьянского населения и земства Сибири, обсуждала проблемы последствий в регионе уголовной ссылки, развития регионального образования, культурного просвещения, транспортной инфраструктуры, золотопромышленности и в целом экономического состояния края, ратуя за всестороннее улучшение жизни сибиряков.

³ Л.С. Любимов приводит негативные высказывания в адрес газеты П.А. Клиндера представителей передовой общественной мысли того времени А.П. Шапова, С.С. Шашкова, Н.М. Ядринцева.

⁴ Известия местные. 1 января // Сибирь. 1873. № 2 (18 янв.). С. 1.

⁵ *Любитель*. Несколько слов о иркутском театре. Наша драматическая сцена (посвящается всем любителям) // Сибирь. 1873. № 6 (14 марта). С. 2.

⁶ Там же.

⁷ Там же. № 11 (23 мая). С. 3.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ *Большой-Любитель*. [б. н.] // Сибирь. 1873. № 12 (6 июня). С. 3.

¹¹ Там же.

¹² П. Суворова поддерживал генерал-губернатор, который предложил ему стать вторым издателем «Сибири» с целью ее улучшения, но П. Клиндер ему в этом отказал. Губернатор также ходатайствовал перед Министерством внутренних дел об учреждении П. Суворовым своей газеты «Ангара»,

но запрос был отклонен (Кузнецов А., 2014, с. 73). С 1875 г. П. Суворов стал сотрудником газеты В.И. Вагина.

¹³ П. Суворов. Заметка приезжего об Иркутском театре // Сибирь. 1873. № 23 (7 нояб.). С. 2.

¹⁴ П.С. [П. Суворов] Иркутский театр // Сибирь. 1875. № 14 (28 сент.). С. 2.

¹⁵ П. Суворов. Картинки сибирской жизни // Сибирь. 1875. № 6 (3 авг.). С. 6.

¹⁶ Там же. № 11 (7 сентября). С. 8.

¹⁷ П.С. [П. Суворов] Иркутский театр // Сибирь. 1875. № 14 (28 сент.). С. 2.

¹⁸ П. Суворов. Картинки сибирской жизни // Сибирь. 1875. № 6 (3 авг.). С. 6.

¹⁹ Там же.

²⁰ П.С. [П. Суворов] Иркутский театр // Сибирь. 1875. № 14 (28 сент.). С. 2.

²¹ *Корнет Атуев*. Общественные развлечения в Иркутске // Сибирь. 1881. № 43 (1 нояб.). С. 5.

²² *Ин. Ангарский*. Театральная заметка // Сибирь. 1883. № 41 (9 окт.). С. 11.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ *Осколок*. Театральная заметка // Сибирь. 1883. № 42 (16 окт.). С. 8.

²⁶ Комплектованием труппы занималась актриса Демидова, специально отправленная в Москву по распоряжению дирекции, которая в отчете сообщила, что пригласила в труппу лучших артистов провинциальных городов (Роменская Т., 1997, с. 161). Она же упоминается в публикации «Сибири» за 1885 г. № 50 от 8 декабря.

²⁷ *Любитель*. Театральная заметка // Сибирь. 1885. № 38 (15 сент.). С. 12.

²⁸ *Знакомый*. Опереточное царство (фельетон) // Сибирь. 1885. № 50 (8 дек.). С. 10.

²⁹ *Гласный*. О театре // Сибирь. 1886. № 10 (9 марта). С. 2–4.

³⁰ Театральное объявление // Сибирь. 1886. № 32 (10 авг.). С. 11.

³¹ В 1890 г. здание театра сгорело. После завершения сезона труппа была распущена, в 1891 г. К.О. Малевский с супругой покинул Иркутск. Он упоминается в книге Н.Н. Синельникова как актер труппы Новочеркасского театра (1935, с. 213).

³² Сибирская хроника // Сибирь. 1886. № 47 (23 нояб.). С. 4.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. № 48 (30 нояб.). С. 5.

³⁶ Там же. № 51–52 (21 дек.). С. 4.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. 1887. № 5 (1 февр.). С. 3.

³⁹ Там же. № 6 (8 февр.). С. 3.

⁴⁰ Театральная заметка // Сибирь. 1887. № 21 (24 мая). С. 14.

⁴¹ Там же.

⁴² П.С. [П. Суворов] Иркутский театр // Сибирь. 1875. № 14 (28 сент.). С. 3.

ЛИТЕРАТУРА

Кузнецов А.А., Аграфонов М.Ю. Чиновники и периодическая печать Восточной Сибири во второй половине XIX в. Контроль и сотрудничество // Известия Иркутского государственного университета. Серия «История». 2014. Т. 9. С. 72–77.

Любимов Л.С. История сибирской печати. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1982. 79 с.

Малыревский П.Г. Очерки по истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957. 283 с.

Мандрика Ю.Л. Цензура поэтики и поэтика цензуры. Тюмень: Мандр и Ко, 2013. Ч. 1. 300 с.

Роменская Т.А. Музыкальный быт Сибири // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997. С. 17–191.

Синельников Н.Н. Шестьдесят лет на сцене: Записки. Харьков: Харьк. гос. театр русской драмы, 1935. 347 с.

Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. 277 с.

Шиловский М.В. «Сейте разумное, доброе, вечное...». М.В. Загоскин (1830–1904) // Шиловский М.В. Судьбы, связанные с Сибирью: Биографические очерки. Новосибирск: Сова, 2007. С. 95–101.

REFERENCES

Kharkeevich, I.Yu. (1987), *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk* [Musical culture of Irkutsk], Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, 277 p. (in Russ.)

Kuzhetsov, A.A., Agrafov, M.Yu. (2014), "Officials and the periodical press of Eastern Siberia in the second half of the 19th century. Control and cooperation", *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Istoriya"* [Izvestiya Irkutsk State University. The "History" series], Vol. 9, pp. 72–77. (in Russ.)

Lyubimov, L.S. (1982), *Istoriya sibirskoi pechati* [The history of the Siberian press], Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, 79 p. (in Russ.)

Malyarevskii, P.G. (1957), *Ocherki po istorii teatral'noi kul'tury Sibiri* [Essays on the history of theatrical culture in Siberia], Irkutsk, 283 p. (in Russ.)

Mandrika, Yu.L. (2013), *Tsenzura poetiki i poetika tsenzury* [Censorship of poetics and the poetics of censorship], Part 1, Mandr i Ko, Tyumen, 300 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997), "Musical life of Siberia", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX–nachala XX veka* [Musical culture of Siberia: In 3 vol. Vol. 2. Musical culture of Siberia from Ermak's campaigns to the October Revolution. Book 2. Musical culture of Siberia in the second half of the 19th – early 20th century], Novosibirsk, pp. 17–191. (in Russ.)

Shilovskii, M.V. (2007), "«Sow what is reasonable, kind, eternal...» by M.V. Zagoskin (1830–1904)", *Shilovskii M.V. Sud'by, svyazannye s Sibir'yu: Biograficheskie ocherki* [Shilovsky M.V. Destinies connected with Siberia: Biographical sketches], Sova, Novosibirsk, pp. 95–101. (in Russ.)

Sinel'nikov, N.N. (1935), *Shest'desyat let na stsene: Zapiski* [Sixty years on stage: Notes], Khar'kovskii gosudarstvennyi teatr russkoi dramy, Kharkov, 347 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по воспитательной работе, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: svetlolga@mail.ru

Author Information

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Vice-Rector for Educational Work, Head of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 29.03.2025

После доработки 13.05.2025

Принята к публикации 22.05.2025

Received 29.03.2025

Revised 13.05.2025

Accepted for publication 22.05.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 127–136
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 127–136
ISSN 2308-1031

© Ерёменко, Г.А., 2025

УДК 780.7

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-127-136

ПРОЦЕДУРА СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ВУЗОВСКОМ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКОВЕДА

Г.А. Ерёменко¹

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

Аннотация. Обсуждаются вопросы укрепления профессиональной базы музыковедческого образования в музыкальных вузах. Перспективным в подготовке будущих специалистов (педагогов, лекторов, музыкальных критиков) видится формирование навыка осознанного взаимодействия музыкально-исторических и специальных теоретических знаний. Помимо продуманной организации учебных дисциплин основного цикла, этому может способствовать введение ряда курсов, направленных на изучение и практическое освоение универсальных и новых подходов к содержательным аспектам музыки новоевропейского периода и современности. Главной практической целью в комплексе дисциплин должно стать овладение содержательным анализом музыки. Рассматривается процедура системного анализа фониического, интонационно-тематического, композиционно-драматургического и концептуального планов изучаемых композиторских произведений. Представлены принципы организации авторских программ (отдельных разделов межкафедральных программ) в курсах «Содержание музыки», «Введение в музыкознание», «Методология музыкознания», которые опробованы в учебном процессе Новосибирской консерватории. Значимость практической ориентации образования музыковеда-специалиста и важность целостного постижения феномена музыки подтверждается мнениями авторитетных российских ученых. Поиски разных способов решения проблемы, освещенные в многочисленных публикациях, свидетельствуют об ее актуальности.

Ключевые слова: актуализация образования музыковеда, историко-теоретические дисциплины, содержательный анализ музыки, учебные программы

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ерёменко Г.А. Процедура содержательного анализа музыкального произведения в вузовском обучении музыковеда // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 127–136. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-127-136.

THE PROCEDURE FOR THE MEANINGFUL ANALYSIS OF A MUSICAL COMPOSITION IN THE MUSICOLOGIST UNIVERSITY EDUCATION

G.A. Eremenko¹

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

Abstract. The issues of strengthening the professional base of musicology education in music universities are discussed. The formation of the skill of conscious interaction of musical-historical and special theoretical

knowledge seems promising in the training of future specialists (teachers, lecturers, music critics). In addition to a well-thought-out organization of the academic disciplines of the main cycle, this can be facilitated by the introduction of a number of courses aimed at studying and practically mastering universal and new approaches to the substantive aspects of music of the New European period and modernity. The main practical goal in the complex of disciplines should be to master the meaningful analysis of music. The article considers the procedure of system analysis of the phonic, intonation-thematic, compositional-dramatic and conceptual plans of the studied works of composition. The principles of the organization of author's programs (separate sections of interdepartmental programs) in the courses "The content of music", "Introduction to musicology", "Methodology of musicology", which have been tested in the educational process of the Novosibirsk Conservatory, are presented. The importance of the practical orientation of the education of a music specialist and the importance of a holistic understanding of the phenomenon of music is confirmed by the opinions of reputable Russian scientists. The search for different ways to solve the problem, highlighted in numerous publications, testifies to its relevance.

Keywords: actualization of musicologist's education, historical and theoretical disciplines, meaningful analysis of music, educational programs

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

For citation: Eremenko, G.A. (2025), "The procedure for the meaningful analysis of a musical composition in the musicologist university education", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 127–136. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-127-136.

Музыковедение – это в основном
процесс истолкования того,
каков смысл произведения
и как оно «устроено».
Н.С. Гуляницкая (2009, с. 12)

Необходимость повышения качества музыковедческого образования и его актуализации находится в фокусе постоянного внимания специалистов. Решение этой сложной задачи в условиях современной жизни – в силу происходящих изменений когнитивной деятельности обучающихся – многократно усложняется в отношении всего комплекса дисциплин вузовского гуманитарного образования из-за возросшего объема учебной информации, требующей системного усвоения для формирования знаний.

В учебно-образовательном цикле музыкальных вузов особые трудности связаны с блоком музыкально-исторических курсов. Обсуждаемый в научно-методических публикациях¹ и декларируемый в учебно-директивной документации круг компетенций и навыков музыковедческой деятельности впечатляет потенциалом общегуманитарных и специальных знаний. В целях повышения результативности в процесс обучения введены новые дисциплины, ряд из которых направлен

на формирование способности к особому роду профессиональной рефлексии – «способности понимать свое понимание» (Г. Богин), т.е. самооценки студентами выбранного подхода к познанию явлений музыкального искусства. В числе этих курсов – «Введение в музыковедение», «Содержание музыки», «Методология музыковедения».

Эти дисциплины ведутся в музыкально-образовательных учреждениях по разным учебным программам для младших и старших курсов. В разные периоды некоторые из них выступали в качестве факультативных дисциплин, а некоторые читаются в комплексе обязательной подготовки студентам теоретико-комpositorского факультета в Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки. Представим ряд соображений автора статьи, возникших в результате участия в разработке учебных программ и практической апробации новых дисциплин.

Одно из важных назначений данных курсов – воспитывать у студентов отношение к музыке как особому способу познания мира, «коммуникативному общению» (Е. Назайкинский), прочтение которого требует овладения «ключами» и процедурами расшифровки содержа-

ния музыкального произведения с пониманием неотделимости процесса «раскодирования» от интерпретации. В такой постановке цели трансляция научно-методологических музыковедческих знаний приобретает не информационный, а практически-деятельный характер.

Сверхзадачей каждой темы становятся формирование осознанного подхода к многоуровневой природе музыкального искусства и овладение способом моделирования разных планов его содержания – *концептуального* (религиозно-сакральный, природно-планетарный, ментально-этнический, эпохально-исторический, сенсорно-жизненный), *перцептивного* (аффект, чувство, ощущение), *жанрового* (коммуникативное предназначение – обряд, досуг, духовно-эмоциональное познание мира) и *стилевого* (нормативно-языковой и индивидуально-творческий комплексы выразительности), *композиционно-драматургического* (событие, фабула/сюжет, внешняя и внутренняя форма).

Теоретическая база для решения такой задачи – понятийные характеристики феномена «содержание музыки»², способы интонационно-звукового кодирования и композиционно-стилистической организации его составляющих³ – разработана в авторитетных монографиях российских исследователей последней трети XX в. Особо отметим вклад в разработку разных аспектов проблемы «содержание музыки» В.Н. Холоповой в трудах «Музыка как вид искусства» (2000), «Музыкальные эмоции» (2012), «Феномен музыки» (2014).

В опоре на методологию фундаментальных историко-теоретических трудов нами были сформированы авторские варианты учебных программ, а также разделов музыкально-исторической проблематики в межкафедральных программах новых дисциплин.

Хронологически первым в учебный процесс НГК (в конце последнего десятилетия XX в.) был введен факультативный курс «Содержание музыки. Принципы стилистического моделирования и семантической интерпретации», который читался на основе авторской учебной программы и был направлен на решение двух важных для профессии музыковеда задач (дано по: (Ерёменко Г., 2005, с. 11–15)):

1) формирование представлений о «музыке как языке жизни» (предметный, эмоциональный, интеллектуальный аспекты музыкального содержания) и «музыке как языке культуры» (художественные коды отражения образов реальной жизни и культуры).

2) освоение процедуры содержательного анализа музыкального произведения в функции «смыслопорождающей модели» на практике.

Структура программы, в отличие от предложенной В.Н. Холоповой девятикомпонентной системы иерархической организации⁴, предполагала последовательное освоение четырех уровней аналитической процедуры в нераздельном соотношении экстра- и интрамузыкального планов содержания композиторского произведения:

1) исходным является *фонический план* музыкального произведения, ориентирующий студентов на развитие эмоционально-слухового навыка восприятия элементов звуковой ткани, а также подключения ассоциативных межчувственных параллелей для создания и характеристики «*слушательского звукообраза*». Практической реализации этой задачи может способствовать навык межвидовых контактов в опоре на способ интермодального подхода и принцип «неакустической музыкальности», разработанный в трудах Н.П. Коляденко (2022, с. 22–42).

2) *интонационно-тематический план* анализа принадлежит к наиболее

сложным в процедуре содержательного прочтения музыки. Основой действий является навык *описательного / дескриптивного подхода* к элементам нотно-графической фиксации музыкальной ткани, активизируемый знанием их общих доконтекстных значений, индивидуализируемых слуховыми представлениями студента. В процессе обучения преследуется цель двунаправленного обогащения общепринятого аналитического навыка: распознавания и дешифровки комплекса *кодов* – конструктивно-стилистических «знаков» внемузыкальной информации в нотном тексте и трактовки их как «*интонационных словарей*» – неповторимо-личностных смыслов авторского сообщения⁵. В статье «Ключи к проникновению в содержательный план музыкального произведения» нами представлены структуры этих *кодов* и дана систематизация практических действий их выявления – от первичных значений (сенсорно-жизненного опыта) к вторичным, художественно-эстетическим, запечатленным в «памяти культуры» в общестилевом облике с учетом индивидуально-стилистических черт (Ерёменко Г., 2014, с. 43–44).

3) *композиционно-драматургический* план музыкального произведения направлен на развитие навыка целостного охвата содержания, управляемого знанием законов организации музыкальных форм и общих / доконтекстных значений их типовых разновидностей. Для рассмотрения драматургии как «*содержательном наполнении музыкальной формы*» студенты должны обладать представлением о закономерностях и общих разновидностях этого феномена. Теоретическая база и классификация основных видов и принципов музыкальной драматургии разработаны в монографии В. Бобровского⁶.

Подход к принятому в музыкально-исторических дисциплинах интонационно-тематическому раскрытию

образно-содержательного плана драматургической организации следует обогатить навыком масштабного структурирования – выделения кратких («*момент времени*» – определение В. Бобровского, «*событие в музыке*» – определение Е. Ручьевской), масштабных структур (*драматургических фаз*), позволяющих фиксировать в музыкальном процессе отрезки перехода в новый смысловой контекст. Следует владеть навыком выявления их функциональных задач – *действенных*, устремленного типа («*драматургия конечной цели*», по выражению М. Арановского) и медитативного типа событийности, свойственного драматургии рассредоточенной траектории развития. В статье «Композиционно-драматургические механизмы проникновения в содержательный план музыки», представляя эти типы, мы фиксируем соответствующие приемы организации тематизма – *действенно-преобразующего характера и обогащающего самодвижения* тематического комплекса (Ерёменко Г., 2010, с. 33–34).

Задача последовательно-целостного выявления содержательного плана драматургии в композиторском опусе решается с помощью категории «*музыкальная фабула / сюжет*». Применение такого подхода требует выработки навыков свертывания содержания произведения с помощью феномена «*генерализирующей интонации*», например, балладного или драматического характера (понятие В. Медушевского⁷), и выявления и содержательной интерпретации *способов связи / расчленения* разномасштабных структур в драматургии произведения.

Навыки интонационно-тематического и композиционно-драматургического анализа для моделирования содержательных характеристик музыки, безусловно, входят в комплекс важных компетенций в обучении музыковеда-специалиста.

Их совершенствование следует признать сверхзадачей вузовской дидактики во всех музыкальных специально-образовательных дисциплинах.

4) интенсивному росту в подготовке общей искусствоведческой базы профессии «музыковед» может способствовать *идейно-концептуальный* план в процедуре содержательного анализа музыки, связанный с интерпретацией музыкального произведения как *особого способа познания бытия* в опоре на комплексный *междисциплинарный* и *культурологический* подход.

В российском музыкознании он реализуется в фокусе антропологической темы – «Человек и Мир». В ходе эволюции музыкального искусства новоевропейского периода происходит постепенный отход от господства в художественном сознании целостно-гармоничной «картины мира». В музыке XX в. закрепляются новые типы трактовки (Ерёменко Г., 2010, с. 36–37): а) показ нарушенного миропорядка и его трудного восстановления – *Концепция преодоления*, б) показ разрастающегося кризиса мира апокалиптического масштаба – *Концепция крушения*, в) осознание дисгармонии мира с признанием неразрешимых противоречий человеческого существования – *Концепция рефлексии*, г) воплощение этических проблем и эстетических коллизий человеческого бытия кодами «памяти культуры» – *Культурно-ценностная / Орфейческая концепция*. Способность к прочтению концептуального плана содержания композиторского опуса в ходе последовательного овладения аналитическими навыками свидетельствует об осознании студентами глубинных механизмов смыслообразования.

В статье «"Алгоритмы" содержательного прочтения интонационного слоя музыки» нами замечалось, что «создать универсальный способ постижения в музыке смысла кажется, на первый взгляд, невы-

полнимой задачей, ведь невозможно унифицировать художественное мышление, понять алгоритм творения. Но знание законов логики помогает мыслить, а знание языковых норм – улавливать закодированные смыслы музыкальных мыслей и переводить их в смыслы слов в музыковедении, в смыслы звуковой формы – в исполнительстве» (Ерёменко Г., 2009, с. 104).

Установке на развитие *художественно-образного мышления* и овладение способами раскрытия смысла музыки призван способствовать в обучении курс «Введение в музыкознание». В НГК он читается (в течение двух семестров) студентам младших курсов педагогами всех кафедр теоретико-композиторского факультета. Курс ориентирован на знакомство с основами профессии, показ ее многоплановых возможностей как науки и практики для специализации и творческого саморазвития.

Обсуждение научных методов познания музыки в целях раскрытия возможностей *отражения в звуковых формах реальности* принадлежит к центральным проблемам в учебной программе дисциплины. Важно углублять полученный в среднем звене музыковедческого образования опыт аналитических навыков, координируя его с преподносимой студентам вуза новой информацией. Возможной обучающей формой знакомства с разными способами содержательного анализа может стать показ *образцов музыковедческого исследования музыки* как «высказываний» на тему «Человек и Мир». Продуктивным видится (в силу доступности) использование фрагментов программных или музыкально-сценических произведений музыкальной классики. Даже в случае показа ранее известной музыки рекомендуется предварительная зрительно-слуховая иллюстрация привлеченных музыкальных сочинений или

фрагментов для концентрации внимания на фоническом «словаре» музыки, создания и обсуждения ее «слушательского образа».

Содержательные характеристики в анализируемых примерах должны сочетать специальные теоретические понятия и описания изобразительного, эмоционального, жанрового «словаря», выявляемые в музыкальной ткани, с показом четкого разграничения «музыкальных событий» в драматургии, оригинальной трактовкой и образно-впечатляющим словесным выражением концептуального замысла композитора.

Привлечение музыковедческих текстов – популярно-ознакомительных, учебно-систематизирующих, научно-исследовательских – в качестве «обучающих моделей» содержательного анализа музыки возможно использовать для панорамного показа образно-стилистических характеристик композиторских произведений различных эпох и стилей. Показательной может стать также демонстрация образцов музыковедческого анализа на примере фрагмента одного и того же музыкального произведения, смысл которого в фокусе разных подходов обогащается важными деталями, углубляется многозначностью образных характеристик, более того, видоизменяет привычное представление о замысле.

Такой показ студентам метода содержательного анализа позволит в наглядной форме познакомить (помимо интонационно-тематического) с пользой актуальных методов *семантики* и *синестетики* как «кодах узнавания» содержательно-смыслового слоя музыки, кроме того, акцентировать важность навыка отбора специальной музыковедческой литературы как умения оценить способ и глубину «постижения» смысла музыки в изучаемом музыковедческом тексте.

Введение методологического аспекта в подготовку специалиста-музыкове-

да следует признать более чем своевременной задачей: идея единства «формы и содержания» в изучении музыки, как известно, настойчиво обсуждалась в российском музыкознании крупнейшими учеными с середины XX в.⁸ Представленная в статье процедура содержательного анализа музыки сформирована в русле универсальных установок и подходов. Ее практическое освоение можно осуществлять в процессе изучения всех музыкально-исторических и многих теоретических дисциплин, составляющих основу музыковедческого образования. Вводные лекции каждого раздела учебной программы знакомят студентов с соответствующим художественной эпохе методом аналитического подхода: риторическим (барокко), жанрово-стилистическим (классицизм), эмоционально-образным (романтизм), стилевым (модернизм), социокультурным (постмодерн).

Заметим, что эксперименты с использованием открытых в XX в. новых видов звуковысотной организации и фоники при изучении «переходных этапов» музыкально-исторического процесса не сопровождаются отказом от способностей музыки к «языку культурного самосознания» современного человека. Об этом размышляет Г.А. Демешко в статье «Смысловые контексты опусной музыки рубежа XX–XXI веков» (2014, с. 47–48). Однако в новых контекстах «мультилингвизма» даже знакомые коды оказываются переозначены, образы опосредованы и абстрагированы, идейные замыслы подвергнуты реинтерпретации. Поэтому процедуру содержательного анализа музыки следует корректировать по отношению к *неклассическим образцам* современной композиторской техники, характеризующимся отходом от нормативных установок.

Перестройке чувственно-слухового восприятия и навыков анализа новейшей

музыки должны способствовать (помимо введения в музыкально-исторические дисциплины современного музыкального материала) сравнительно недавно включенные в предметный комплекс НГК учебные курсы – «Массовая музыкальная культура», «Теория современной композиции», «Электронная и компьютерная музыка», «Методология музыкознания». Их цель – формировать у студентов-музыковедов осознанное понимание главных закономерностей функционирования музыкального произведения в современных условиях, в том числе способов разнопланового взаимодействия реальности и «художественной действительности», о чем в культурфилософском и дидактическом аспектах размышляет М.Ш. Бонфельд⁹.

Курс «Методология музыкознания» в блоке музыкально-исторической проблематики был предназначен для специализации преддипломного периода обучения студентов теоретико-композиторского факультета НГК (в настоящее время эти задачи решаются в дисциплине «Основы научного исследования»). Программа курса (автор-составитель первого варианта учебной программы Г.А. Ерёменко) предполагала изучение универсальных «механизмов регуляции образного и знакового планов музыкального высказывания» и новейших исследовательских подходов к содержательно-смысловой природе композиторских проектов, адаптированных из других областей гуманитарного знания.

Структура каждой темы курса включала краткое изложение теоретической сути и цели определенного научного метода изучения музыки (в опоре на положения работ авторитетных ученых, с привлечением студентов к их обсуждению) и представление образцов практического применения с анализом «алгоритма» действия, т.е. логически-рациональных приемов процедуры «вхождения» в слой

типовых характеристик содержания. Совершенствование этих навыков, как предполагалось, должно развить «художественную восприимчивость», способности студентов к личностному пониманию глубинных планов смысла музыкального произведения.

Первый раздел тем учебной программы в курсе строился на изложении методов *перцептивного, жанрового, стиливого, риторического* подходов с показом процедуры содержательного анализа музыки. Другой – освещал методы междисциплинарного характера – *семиотический, культурно-социологический, компаративный, рецептивный, интертекстуальный* подходы.

Столь сложная методология стала разрабатываться в научно-исследовательской сфере музыкознания для анализа новейших композиторских проектов. Исследователи фиксируют преимущественную роль в анализе сложноорганизованных музыкальных текстов *комплексной методологии междисциплинарного мышления* с подключением понятийного аппарата и научных принципов философско-эстетического, литературоведческого и культурологического знания. «Наше время, – справедливо замечает Н.С. Гуляницкая, автор трудов по научным основам музыковедения, – время «перекрестия» различных подходов» (2009, с. 136), позволяющих приблизиться к «бесконечному разнообразию современного фоноландшафта», породившего такое явление сегодняшней музыки, как «интонационный мультифонизм» (Демешко Г., 2014, с. 48).

Несмотря на сложность освоения методологической сферы музыкознания, необходимо (как представляется) целенаправленно вводить знания о формах практического применения новых подходов в образовательный комплекс музыковеда-специалиста, так как они могут способствовать развитию самостоятельного

мышления обучающихся, росту их личностного и творческого потенциала.

Об активном интересе к дидактическим и методическим аспектам проблемы содержательного изучения музыки свидетельствуют многочисленные публикации вузовских педагогов, освещающих учебно-практические способы коммуникации со студенческой аудиторией на основе расшифровки кодов и «интонационных шифров» в музыкальных произведениях. Системное обеспечение для решения этих задач разработано в комплексе учебных пособий и программ учебных курсов¹⁰, экспериментально новые практические формы осваиваются в диссертационных исследованиях (Эдуардова И., 2002) и учебно-методических статьях (Шишлянникова Н., 2021; Круглова М., 2022, с. 45–48).

Итоги проделанной (к началу XXI в.) работы в русле означенного круга во-

просов изложены в статье «Тайны содержания музыки в российской педагогике» двух авторитетных ученых-методологов Л. Казанцевой, В. Холоповой (2009). Подобно поискам на современном этапе «метаязыка», способного «описывать заведомо несхожие культуры... в общей системе понятий и критериев» (Г. Орлов, цит. по: (Демешко Г., 2014, с. 48)), вузовская музыкальная педагогика нуждается в применении комплексной методологической теории и практической системы способов содержательного понимания музыкальных текстов. Именно такой путь, стоит надеяться, сможет привести будущих специалистов к овладению системным знанием и способами раскрытия смыслов в музыке, хранящей многовековой духовный опыт человечества и продолжающей расширять его горизонты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приведем ряд публикаций, авторы которых обсуждают проблему актуализации музыкально-исторического образования студентов высшего и среднего звена в дидактическом и методическом аспектах: Зенкин К.В. Музыкально-историческая наука и образовательный процесс: о некоторых проблемах и перспективах // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 14–26; Секретова Л.А. Педагогические условия формирования историко-стилевого мышления у студентов музыкальных училищ. Дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2001. 188 с.; Голубева Н.А. Проблемы историко-стилевого анализа в учебном курсе истории музыки. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. 17 с.; Ерёмко Г.А. Обновление учебного комплекса профессии «музыковед» (о содержании и организации дисциплины «Методология музыковедения») // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 130–136.

² Выделим монографии Казанцевой Л.П. Основы теории музыкального содержания (2009); Кудряшова А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки (2009).

³ В числе базовых историко-теоретических трудов назовем следующие исследования: Бобровский

В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М., 1978; Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; Интонационная форма музыки. М., 1993; Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977; Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982; Орлов Г. Древо музыки. СПб., 2005.

⁴ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 2000. С. 181–182.

⁵ Проблема выявления композиторского «интонирования», т.е. неповторимой музыкально-речевой формы выражения замысла требует, помимо оперирования объективно-рациональным способом стилистического моделирования «музыкального послания», привлечения дополнительных сведений, касающихся природы мышления и манеры письма музыканта-творца. Этот аспект анализа музыкальной формы как «модели душевных движений», «искания красоты содержательной музыкальной формы» обоснован в опубликованных посмертно трудах В.П. Бобровского «Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки». Вып. 1 (1989), Вып. 2 (2008), а также в кандидатской диссертации Е.И. Чigareвой «Организация выразительных средств как основа индивидуальности му-

зыкального произведения (на примере творчества Моцарта последнего десятилетия). М., 1975.

⁶ Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М., 1978. С. 61–65.

⁷ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1993. С. 74–75.

⁸ Импульс был дан асафьевским понятием «музыкальной интонации как проводника смысла» и подходом к музыкальному произведению как процессу непрерывного развертывания / развития замысла. Необходимость связи эстетики, музыкальной науки и прикладных приемов анализа обосновал Л.А. Мазель. В.А. Цуккерман разработал системное представление о целостном анализе музыки с органичным многоплановым сочетанием теоретического и музыкально-исторического подходов и показом многочисленных образцов практического применения. И.Я. Рыжкин открыл формулу ЭВМ (единства эмоции-воли-мысли / интеллекта), применяемую им в содержательном анализе музыки с помощью категории «образно-эмоциональной сюжетной драматургии». Обстоятельно комплексный подход в музыковедении представлен в монографии Г.Р. Консона «Метод целостного анализа художественных текстов», снабженной внушительной библиографией (2012). Об актуальности проблем целостного анализа свидетельствуют новые публикации

Григорьевой Г.В. (Метод целостного анализа В.А. Цуккермана: традиция и ее обновление в современной отечественной науке // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4а. С. 25; Метафорическая терминология в отечественной методологии целостного анализа // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 3. С. 1–5).

⁹ Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ГИЦ Владос, 2001. 224 с.; Бонфельд М. Музыка: Язык, Речь, Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Исследование. СПб., 2006; Бонфельд М. Понимание музыки и вопросы преподавания теоретических и исторических дисциплин // Бонфельд М. Избр. статьи и рецензии: К 70-летию со дня рождения / ред. С. Блинова. Вологда, 2009. С. 226–234.

¹⁰ Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста: Учеб. пособие для муз. вузов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.; Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания. Астрахань: Изд-во АГК, 2002. 128 с.; Теория музыкального содержания: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов муз. вузов / сост. В.Н. Холопова. М.: НИЦ МГК, 2009. 24 с.; Евдокимова А.А. Проблема содержания музыки в истории музыкально-теоретических систем: Учеб.-метод. пособие. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 2012. 45 с.

ЛИТЕРАТУРА

Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. Исследование. М.: Музыка, 2009. 256 с.

Демешко Г.А. Смысловые контексты опусной музыки рубежа XX–XXI веков (к постановке вопроса) // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 45–53.

Ерёменко Г.А. Семантическая интерпретация музыкального произведения (процедура вхождения в смысл музыки) // Музыкальная культура и искусство. Наблюдения, анализ, рекомендации. Вып. 5. Новосибирск, 2005. С.10–17.

Ерёменко Г.А. «Алгоритмы» содержательного прочтения интонационного слоя музыки // Художественная культура и образование. Теория, история, методика. Сб. статей. Вып. 2. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2009. С.104–115.

Ерёменко Г.А. Композиционно-драматургические механизмы проникновения в содержательный план музыки // Вестник НОККИИ. 2010. №10. С. 32–38.

Ерёменко Г.А. Ключи к проникновению в содержательный план музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2014. № 2. С. 42–54.

REFERENCES

Gulyanitskaya, N.S. (2009), *Metody nauki o muzyke. Issledovanie* [Methods of music science. Study], Muzyka, Moscow, 256 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2014), "Semantic contexts of opus music at the turn of the XX–XXI centuries (to raise the question)", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 45–53. (in Russ.)

Eduardova, I.B. (2002), *Intonatsionnyi analiz kak sredstvo osvoeniya istoriko-stilevykh zakonornostei muzykal'nykh proizvedenii studentami-muzykantami* [Intonation analysis as a means of mastering the historical and stylistic patterns of musical compositions by music students], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 24 p. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2005), "Semantic interpretation of a piece of music (the procedure of entering into the meaning of music)", *Muzykal'naya kul'tura i iskusstvo. Nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [Musical culture and art. Observations, analysis, recommendations], Issue 5, Novosibirsk, pp. 10–17. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2009), "«Algorithms» for meaningful reading of the intonation layer of music", *Hudozhestvennaya kul'tura i obrazovanie. Teoriya, istoriya, metodika* [Art culture and education. Theory,

Казанцева Л.П., Холопова В.Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 22–28.

Коляденко Н.П. Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект. Новосибирск, 2022. 156 с.

Круглова М.Г. Феноменологический подход в преподавании истории музыки // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 3. С. 45–48.

Шишлянникова Н.П. Анализ и ценностно-смысловая интерпретация музыкальных произведений как педагогическая проблема // Научно-педагогическое обозрение. 2021. № 6. С. 38–42.

Эдурдова И.Б. Интонационный анализ как средство освоения историко-стилевых закономерностей музыкальных произведений студентами-музыкантами: Автореф. дис. ...канд. пед. наук. М., 2002. 24 с.

history, methodology], Issue 2, Izdatel'stvo NGONB, Novosibirsk, pp. 104–115. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2010), "Compositional and dramatic mechanisms of penetration into the meaningful plan of music", *Vestnik NOKKiI* [Bulletin of NOKKiA], no. 10, pp. 32–38. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2014), "The keys to getting into the meaningful plan of a piece of music", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 42–54. (in Russ.)

Kazantseva, L.P., Kholopova, V.N. (2009), "The secrets of music content in Russian pedagogy", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 1, pp. 22–28. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2022), *Muzykal'nost' v sisteme iskusstv: sinergeticheskii aspekt* [Musicality in the art system: a synergetic aspect], Novosibirsk, 156 p. (in Russ.)

Kruglova, M.G. (2022), "A phenomenological approach to teaching music history", *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, and education], no. 3, pp. 45–48. (in Russ.)

Shishlyannikova, N.P. (2021), "Analysis and value-semantic interpretation of musical compositions as a pedagogical problem", *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie* [Scientific and pedagogical review], no. 6, pp. 38–42. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ерёменко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: erema49@mail.ru

Author Information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor of the History of Music Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: erema49@mail.ru

Поступила в редакцию 21.02.2025

После доработки 16.05.2025

Принята к публикации 22.05.2025

Received 21.02.2025

Revised 16.05.2025

Accepted for publication 22.05.2025

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 137–145

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 137–145

ISSN 2308-1031

© Пыльнева Л.Л., 2025

УДК 001.89; 78.072

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-137-145

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Л.Л. Пыльнева¹

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

Аннотация. Рассматриваются процессы, связанные с обогащением музыкального образования Интернет-ресурсами. Целью работы стал анализ причин, не позволяющих в полной мере использовать возможности цифровизации в системе обучения. Как показала практика, цифровая среда привнесла в область науки и образования как положительные, так и отрицательные тенденции. К первым относится расширение информационного пространства; доступность удаленных ресурсов и баз данных, а также большая скорость их получения; возможности дистанционного формата при участии в мероприятиях различного масштаба; наличие разработанных онлайн-тренингов и программ для самообучения. Ко вторым – избыточное и спорадическое несистемное приращение информации в цифровом пространстве во всех сферах знания, часть из которой ненаучна и недостоверна; трудности поиска и отбора корректных данных; частое существование информации изолировано от научной системы; недостаточное владение обучающимися поисковыми навыками. Особую проблему составляет подмена творческо-критической работы с информационными источниками, рекомендованной педагогами, скачиванием данных с различных сайтов без критической оценки и осмысления, что практикуется рядом студентов. Подобный подход наносит наибольший вред учащимся исследовательских факультетов, так как не способствует развитию научного мышления и получению личного исследовательского опыта и ведет к снижению квалификации выпускников.

Ключевые слова: цифровизация, информационные технологии, дистанционное обучение, электронные базы данных, интернет-ресурсы

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева Л.Л. Проблемы образовательного процесса в условиях цифровизации // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 137–145. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-137-145.

PROBLEMS OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

L.L. Pylneva¹

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

Abstract. The article discusses the processes related to the enrichment of music education with Internet resources. The aim was to analyze the reasons that prevent the full use of digitalization opportunities in the education system. As practice has shown, the digital environment has brought both positive and negative trends to the field of science and education. The first ones include: expansion of the information space; greater availability of remote resources and databases, as well as high speed of obtaining them; remote format capabilities when participating in events

of various scales; availability of developed online trainings and self-study programs. The second is the abundant and sporadic non-systematic increment of information in the digital space in all fields of knowledge, some of which are unscientific and unreliable; difficulties in finding and selecting correct data; the frequent existence of information isolated from the scientific system; insufficient mastery of students' search skills. A special problem is the substitution of creative and critical work with information sources recommended by teachers, downloading data from various sites without critical assessment and reflection, which is practiced by a number of students. This approach causes the greatest harm to students of research faculties, as it does not contribute to the development of scientific thinking and personal research experience, and leads to a decrease in the qualifications of graduates.

Keywords: digitalization, information technology, distance learning, electronic databases, Internet resources

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

For citation: Pylneva, L.L. (2025), "Problems of the educational process in the context of digitalization", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 137–145. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-137-145.

К настоящему времени стало данностью, что информационные технологии открыли комплексы возможностей для обретения новых знаний, расширения кругозора во всех областях науки и образования, а также для непосредственного включения в процессы, важные для избранной сферы деятельности, но территориально отдаленные. И этот потенциал продолжает развиваться со стремительной скоростью. Ценность глобальной цифровизации для всех сфер человеческой жизни трудно переоценить: это и экономия временных ресурсов в обретении информации, и доступность удаленных мероприятий, и расширение научных, творческих, профессиональных контактов. Более того, ученые утверждают, что практически «ИТ-экзекторы становятся частью нашего головного мозга» (Пашкевич С., 2018, с. 19).

Развитие информационных технологий внесло много новшеств и в сферу музыкального искусства и образования. Появились и постоянно создаются различные электронные базы данных, библиотечные системы, каталоги, сайты вузов, колледжей и творческих организаций, содержащие большие пласты профессиональной информации. Среди библиотечных систем, например, «Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева МГК имени П.И. Чайковского»¹ с широким доступом к целому ряду баз:

1. База данных RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals 1766–1962);

2. База данных RISM (Repertoire International des Source Musicales);

3. База данных RILM (Repertoire International de Littérature Musicale);

4. База данных «Музыка» (Дедюкина Л., 2018а; б).

В каталогах такого электронного хранилища, как, например, «Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина» содержится фонд, посвященный направлению: «Искусство. Искусствоведение», в рамках которого имеются материалы по музыкальному искусству и изданные произведения, а также многочисленные нормативные документы, фото-, аудио-, видеоматериалы, в том числе касающиеся сферы культуры. Учитывая научно-исследовательскую, библиографическую, археографическую, просветительскую направленность работы учреждения, массив сведений будет прирастать. Электронно-библиотечные системы, обеспечивающие достаточно широкий доступ к отдаленным ресурсам, имеются в настоящее время в большинстве вузов. Необходимо упомянуть и расширяющиеся электронные фонды крупных архивных и библиотечных хранилищ, обеспечивающие удаленный доступ к рукописным источникам и изданиям (например, РГБИ, ГПНТБ России и ГПНТБ СО РАН, областные и краевые архивы). Более того, Л.А. Шукшунова пишет, что «цифровая среда ведет к стиранию институциональных различий между архивами, музеями,

библиотеками и появлению возможностей для создания единого информационного пространства культуры» (2018, с. 10).

В рамках специальных проектов организуются также базы данных. В НГК, например, создана информационная система «Музыкальная культура Сибири» (грант РГНФ №14-04-12011 проект Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки)². Можно вспомнить и проект «Научная карта России» («Карта музыкальной науки России»), выполняемый РАМ имени Гнесиных в рамках федеральной программы «Приоритет 2030»³. Важными ресурсами являются музыкальные базы данных, содержащие массивы композиторских сочинений (интернет-проект Аудиопедия с фонографическим архивом и архивом интернет-радиостанции)⁴. Последний объединяет MuseScore (www.musescore.org), Библиотеку Хорового общественного достояния (CPDL или Choralwiki www.kcpal.org), Yandex Music Database (catalog.arppsoft.ru), Музыкальную энциклопедию (www.ru.wikipedia.ru), Проект Mutopia (www.mutopiaproject.org). Упомянем также электронные ресурсы на сайте РОСИНФОРМКУЛЬТУРА⁵, базу МузGIS⁶. Очевидно, что подобные примеры можно множить до бесконечности.

Еще один пласт возможностей – различные специальные программы, либо образовательные платформы, на которых выложены программы для самостоятельного освоения предметов, тренировки и наработки необходимых навыков, выполнения комплексов заданий по различным учебным курсам. В области музыкального искусства это, например, онлайн-курсы по сольфеджио и теории музыки на платформах Coursera, Skillbox, Udemu, Open Music Theory, Яндекс. Практикум, Гнесинская школа и др.

Расширяющиеся возможности в получении знаний, казалось бы, должны

обеспечить повышение качества образования, его принципиально новый формат, расширение кругозора обучающихся в искомым сферах знания. Особенно это касается подготовки музыковедов-исследователей и музыкальных критиков, для которых умение выявлять информационные ресурсы, собирать, селективировать и анализировать полученные данные входит в комплекс ведущих навыков. В отдельных случаях такие ресурсы действительно успешно используются, и новые резервы позволяют ускорять исследовательские процессы, однако общей тенденцией в сфере обучения это не назовешь.

Целью данной работы стало рассмотрение проблем, не позволяющих в полном объеме использовать возможности цифровизации в музыкальном образовании.

Одной из трудностей работы с цифровыми источниками становится непреложный факт: весь массив новых и постоянно обновляющихся в интерактивном режиме ресурсов не встроен в единую парадигму профессионального знания и часто образует противоречивую картину, в которой не под силу разобраться неопиту. Если вспомнить истоки, из которых выросло российское образование, то надо отметить, что база отечественной музыкальной науки формировалась не одно столетие. Она унаследовала западноевропейские учения и устоялась как самостоятельное явление на фундаментальных трудах и специальных разработках отечественных ученых, объединив цельную систему знаний, овладение которой обеспечивало надежный аппарат для самостоятельной исследовательской, методологической и преподавательской работы. При этом освоение и осмысление контингентом обучающихся материала специальных курсов, коррелирующих между собой внутри целостной системы, как правило, основывалось на важном принципе – «понимании внутренних ло-

гических связей между отдельными частями материала» (Зефирова Т., 2015, с. 20). В соответствии с этим откристаллизовался комплекс предметов, включающий не только необходимую для запоминания и оперативного владения сумму знаний, но и многоаспектное обращение к базовым явлениям с различных ракурсов. Последнее обеспечивало обогащение аналитического аппарата и опыта, а также формировало умение оперировать данными, выявлять соотношение между объектами исследования.

Соответственно, в идеале все новые ресурсы, вошедшие в современный обиход и вводимые в настоящее время в музыкальное образование, должны были бы органично вписываться в существующую систему и становиться полезными дополнениями к ней, способствуя всестороннему развитию. На деле же, правомерно сказать, что в подходах к обретению знаний произошла смена парадигмы, причем не путем постепенной эволюции, а в результате накопления критической массы противоречий, буквально взорвавших старую систему изнутри.

Представляется вполне уместной параллель современного состояния образования с наукой: «Когда <...> аномалия оказывается чем-то большим, нежели просто еще одной головоломкой нормальной науки, начинается переход к кризисному состоянию»⁷, а «открытие начинается с осознания аномалии, то есть с установления того факта, что природа каким-то образом нарушила навеянные парадигмой ожидания, направляющие развитие нормальной науки. Это приводит затем к более или менее расширенному исследованию области аномалии. И этот процесс завершается только тогда, когда парадигмальная теория приспособляется к новым обстоятельствам таким образом, что аномалии сами становятся ожидаемыми»⁸.

Констатируем, что формат получения знаний напоминает парадигму, существующую без учета ряда новых реалий. Однако игнорирование массива данных, существующих в цифровом формате, уже невозможно, тем более что поколения студентов во многом ориентируются на них. Более того, исследователи утверждают, что происходит изменение и самих возможностей человека: «делегирование функций памяти вовне (человеческим, бумажным или электронным ресурсам) сопровождается развитием принципиально новых и утратой прежних, сложившихся в процессе онто- и филогенеза, закодированных в генах и т.д. способностей человека. Организация систем обработки и использования информации вне центральной нервной системы фактически приводит к созданию единого информационного пространства – коллективной памяти – заключенной в технологиях экзокортекса» (Пашкевич С., 2018, с. 18–19). Таким образом, цифровая среда становится не просто внешним источником информации, а полноценным форматом нашего существования.

В этой связи, прежде всего, необходима огромная работа по приведению в порядок массива Интернет-данных, которые были бы полезны в сфере образования, с целью выявления недостоверных сведений, искажающих картину мира, а с научной точки зрения – не отражающих реальности. Это позволило бы внедрить в научный обиход только корректные данные. Поскольку данный процесс не осуществлен, попытки получения точной и полноценной информации в цифровой среде периодически дают сбой.

Основной причиной того, что образование часто вступает в противоречие с современными реалиями, стал фактор скорости. Темп прироста различных Интернет-ресурсов оказался слишком стремительным, чтобы массив данных

стал осмысленным, проверенным и систематизированным всем кругом ученых и после этого был бы включен в общую систему. Здесь речь не идет об электронных копиях рецензируемых научных статей, монографий, авторефератов, которые не имеют отличия от своих бумажных вариантов и обычно находятся в каталогах крупных библиотек, в частности, научных электронных библиотек КиберЛенинка, Elibrary. Очевидно, что в этих случаях источники являются научно состоятельными. То же можно сказать о публикациях в Интернет-журналах, которые существуют на тех же основаниях, что и бумажные издания (например, электронный научно-методический журнал «Искусствование», электронный научно-исследовательский журнал «ARTE», электронный сетевой рецензируемый научный журнал «Манускрипт» и т.д.).

Серьезную проблему создают источники другого типа: «в настоящее время существует более одного триллиона веб-страниц, и, по оценкам, количество веб-страниц будет продолжать расти до бесконечности. Ежедневно в Интернет добавляется несколько миллиардов веб-страниц» (Зиен Р., 2021, с. 170), – отметил автор статьи «Сравнительный анализ некоторых поисковых систем» еще в 2021 г., и с этого времени процесс продолжал развиваться по экспоненте.

В результате накопления и приращения такого массива данных трудность представляет сама ориентация в Интернет-пространстве. Ведущими мотивами для освоения поисковых систем становятся два фактора:

1) массив электронных сведений превышает объем, зафиксированный на бумаге, что заставляет видеть именно в них приоритетную систему данных, а тенденция к тотальной цифровизации позволяет прогнозировать все большее использование электронных носителей;

2) учитывая интерактивность информационных систем, для успешной работы требуется умение организовать грамотный поиск в сети: «пользователям нужно просмотреть тысячи нерелевантных сайтов... потому что <...> релевантность определяется математическими формулами, далекими от совершенства» (Зиен Р., 2021, с. 170), и «некоторые результаты могут быть ценными для пользователя, тогда как большинство обычно не имеет значения» (Зиен Р., 2021, с. 171).

Действительно, без освоения необходимых баз данных и поисковых систем на научном уровне их использование обучающимися периодически приобретает стихийный характер. Очевидно, что в числе минусов повсеместного использования сведений из Интернет-ресурсов – уже упомянутая недостаточная достоверность информации, в результате чего в них порой содержатся неверные, неполные или не вполне точные сведения. Поэтому, если оценочное отношение к любым информационным источникам априори является важным в рамках образовательной и научной работы, то к ресурсам «всемирной паутины» это относится в еще большей мере. Часть публикуемых в Интернет-источниках материалов не может быть использована без критического взгляда и должной оценки в соответствии с объективными данными из рассматриваемой и из смежных областей науки, а также с собственным опытом. И здесь уместно напомнить факт: навык критического восприятия у студентов зачастую не выработан, что во многом является следствием формального потребительского использования информации.

Согласно наблюдениям, в реальности учащиеся рассматривают массивы электронных ресурсов не как дополнение, а как замещение тех знаний, которые предлагает им система образования. Для современного студента перспектива заме-

ны сидения в читальном зале и конспектирования научных трудов легким скачиванием найденного по ключевым словам файла представляется весьма заманчивой. Тенденция порой доводит до некорректного заимствования и недобросовестного цитирования, что подтверждает личный опыт автора статьи, приобретенный в процессе подготовки с учащимися письменных работ различного масштаба. Многие преподаватели прямо указывают, что «некоторые недобросовестные учащиеся и студенты забывают о том, что Интернет – всего лишь дополнительное средство получения полезных фактов и данных, и чтобы не тратить время на подготовку рефератов, курсовых и выпускных квалификационных работ, скачивают их с сайтов» (Мустафеева М., 2017, с. 91).

Но даже для абсолютно добросовестных учащихся работа в цифровом пространстве не всегда эффективна. Как показывает практика, студенты часто не умеют достаточно грамотно формулировать поисковые запросы для обретения нужной информации, тогда как «в условиях информатизации образования способность выпускника использовать средства информатизации и информационные технологии для решения профессиональных задач является одним из компонентов его профессиональной компетентности» (Голанова А., 2012, с. 129). Для этого необходимо приобретение навыков использования тематических каталогов и поисковых систем, умение выбрать предпочтительные «поисковики», а также знакомство с метапоисковыми и специализированными поисковыми системами⁹. Фактически свободное оперирование возможностями цифровой среды становится новым признаком научной (и не только научной) грамотности. Не требуя освоения элементов программирования, которые все-таки относятся к области специальной науки,

овладение приемами поиска данных – необходимый блок современного образования в любой отрасли. Поэтому акцент на включение Интернет-ресурсов в систему знаний и обучения студентов работе с Интернет-источниками становится принципиальным.

В то же время при важности освоения цифрового пространства имеются и серьезные причины не допускать отказа от работы с бумажными носителями. Они связаны со спецификой человеческого восприятия и с методами развития различных способностей и навыков. Так, если обращение к Интернет-ресурсам (даже при условии тщательного прочтения и осмысления источника) означает в основном апелляцию к визуальной памяти, то работа с бумажными носителями и рукописными текстами подразумевает задействование визуальной, тактильной, кинетической. В специальных исследованиях отмечается, что «в зависимости от разных типов сенсорных систем, которые при этом играют ведущую роль, выделяют зрительную, слуховую, тактильную, обонятельную, вкусовую и цифровую память» (Пашкевич С., 2018, с. 19), и «как правило, память тем надежнее, чем большими затратами (времени, ресурсов, внимания и др.) сопровождается процесс ее формирования» (Пашкевич С., 2018, с. 19).

Таким образом, отрицая работу с бумажными ресурсами, студенты лишают себя дополнительных возможностей освоения материала, основанных на сочетании видов памяти, работающих при физическом поиске и фиксировании данных, что должно обеспечивать «полиmodalное запоминание движений с участием зрительной, слуховой, тактильной, вестибулярной и двигательной памяти» (Гончаров В., 2014, с. 36). Кроме того, учеными доказано, что «люди с развитой двигательной памятью лучше усваивают материал не на слух или

при чтении, а при переписывании текста» (Зефилов Т., 2015, с. 16). Установлена и взаимосвязь письма и рефлексии, осмысления полученных сведений, что способствует запоминанию и облегчает дальнейшее воспроизведение данных. Это явно вступает в противоречие с одним из постулатов онлайн-курсов, в частности, Онлайн-курса по сольфеджио: «нет необходимости заниматься поиском тетрадей и конспектов и хранить их»¹⁰. Думается, недооценка данных, полученных психологами, в данном случае не способствует лучшему усвоению курсов.

Наконец, необходимо помнить, что владение даже очень большим количеством информации не является самоцелью. «Доступ к безграничной памяти, вычислительным способностям и навыки оперативной коммуникации, в том числе модификации и на генетическом уровне, приведет к появлению индивидов с непревзойденным интеллектом и, как следствие, к разделению человеческой популяции», – считает С. Пашкевич, однако «индивидуум может обладать памятью всего человечества, но воспользоваться базой данных могут только те, кто знает, надежна ли эта информация и как максимально точно ее не просто воспроизвести, а применить для решения практических задач» (2018, с. 19).

Учитывая комплекс нерешенных вопросов и развитие источниковых баз в интерактивном режиме, возможен пересмотр и ряда параметров образования, в том числе и музыкального. Очевидно, что сохранить весь объем учебных программ и экстенсивно добавить к нему новый массив знаний представляется нереальной задачей. Ресурсы студенческих способностей, возможности восприятия информации ограничены, что ставит определенный барьер. Необходим синтезированный взгляд, при котором и новации, и достижения прошлого могли

бы быть вписаны в новую парадигму, и это более серьезная цель, чем механическое добавление нового информационного поля.

В прошлое могли бы уйти относительно несложные навыки. Известно, что, например, с развитием возможностей набора печатного текста в рамках общего образования избыточными стали предметы, связанные с каллиграфией и чистописанием, а благодаря широкому внедрению вычислительных устройств снизилось практическое значение навыков устного счета. Большая часть информации стала доступна в цифровом формате и не требует «загрузки в оперативную память» человеческого мозга, освобождая в нем резервы для освоения новых задач, но при этом надо решать весьма серьезные вопросы о необходимом и достаточном знании для определения направления поисков и успешного получения нужной информации.

Современное образование требует освоения новых методов работы и включения их в учебные курсы, а для компенсации нагрузки учащихся – возможного отказа от некоторых приемов в пользу более актуальных. Последние, судя по всему, относятся к области теоретического и методологического знания, развития логического мышления, составляющего базу профессионального научно-исследовательского аппарата. Таким образом, акцент смещается с экстенсивного освоения курсов в пользу интенсификации образования, его большей концентрированности и технологичности. Необходим уход от получения широкого поля данных как самодостаточности к пониманию логических взаимосвязей между частями целого, процессуальной стороны развития музыкального искусства и культурно-исторического движения.

«Происходит трансформация системы образования. Перестраивается структура классического университета. На смену

привычных факультетов приходят междисциплинарные структурные единицы, например, стратегические академические единицы», – считает Л. А. Шукшунова (2018, с. 9), и в этом контексте особое значение приобретает синтезирование историко-теоретических знаний, получаемых в рамках разных курсов, которое позволило бы ориентироваться во временной шкале, четко увязывая этапы развертывания культуры с хронологическими и географическими рамками.

Главный неутешительный вывод, который напрашивается в результате приведенных рассуждений: необходимость ускорения процесса трансформации науки, достижение ее большей мобильности, которая бы дала возможность успевать за реалиями виртуального мира. Второй же вывод касается специфики подготовки студентов: от них требуется развитое логическое мышление для успешного освоения картины музыкального искусства как целостного явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева МГК имени П.И. Чайковского. URL: <http://www.taneevlibrary.ru> (дата обращения: 25.12.2024).

² Информационная система «Музыкальная культура Сибири». URL: media-nsglinka.ru (дата обращения: 25.12.2024).

³ Карта музыкальной науки России. URL: <http://scimusmap.ru> (дата обращения: 25.12.2024).

⁴ Карпов А. Энтузиасты спасли уникальные аудиозаписи от уничтожения // Вести Москва. 2012. 6 сент.

⁵ РОСИНФОРМКУЛЬТУРА. URL: <https://infoculture.rsl.ru/RSKD/main.htm?online-muz> (дата обращения: 25.12.2024).

⁶ База данных Муз GIS. URL: <http://www.muzgis.ru> (дата обращения: 25.12.2024).

⁷ Кун Т. Логика и методология науки. Структура научных революций / пер. с англ. И.З. Налетова.

URL: https://www.stayrokrest.ru.tomas_kun.pdf (дата обращения: 10.01.2025). С. 61.

⁸ Кун Т. Логика и методология науки... С. 41.

⁹ Работа в данном формате требует умения сформировать правильный запрос, включающий точное формулирование темы, грамотно использовать ключевые слова: «1. Определить тему запроса; 2. Обратить внимание на язык, грамматику, использование различных небуквенных символов, морфологию; 3. Правильно выявить ключевые слова; 4. Использовать возможности различных поисковых систем, в частности, расширенный поиск» (Голанова А., 2012, с. 134).

¹⁰ Онлайн курс по сольфеджио. URL: <https://solemnis.org/online-kurs-po-solfedzhio-dlya-abiturientov/> (дата обращения: 25.12.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Голанова А.В., Голикова Е.И. Некоторые аспекты обучения технологии поиска информации в сети Internet // Царскосельские чтения. 2012. Т. 4. С. 129–134.

Гончаров В.И. «Память на движения» как специфический вид памяти // Ученые записки» 2014. № 1. С.35–39.

Дедюкина Л.А. Библиотека музыкального вуза как инструмент реализации основных направлений государственной культурной политики // Библиотеки в информационном обеспечении реализации государственной культурной политики: Материалы X Всероссийского совещания руководителей служб информации по культуре и искусству, Москва, 3-4 окт. 2017 г. М.: Пашков дом, 2018а. С. 77–81.

Дедюкина Л.А. Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева в мировом информа-

REFERENCES

Dedyukina, L.A. (2018a), “The library of a musical university as a tool for implementing the main directions of state cultural policy”, *Biblioteki v informatzionnom obespechenii realizatsii gosudarstvennoi kulturnoi politiki* [Libraries in information support for the implementation of state cultural policy], Pashkov Dom, Moscow, pp. 77–81. (in Russ.)

Dedyukina, L.A. (2018b), “Scientific Music Library named after S.I. Taneyev in the global information space (NGB named after S.I. Taneyev MGK named after P.I. Tchaikovsky)”, *Bibliotchnaya podderzhka issledovaniy v sfere sotsialnykh i gumanitarnykh nauk* [Library support for research in the field of social sciences and humanities], 29 October, Available at: <https://liart.ru> (Accessed 10 January 2025). (in Russ.)

Golanova, A.V., Golikova, E.I. (2012), “Some aspects of teaching information retrieval technology on

ционном пространстве (НГБ имени С.И. Танеева МГК имени П.И. Чайковского) // Одиннадцатый научно-практический семинар «Библиотечная поддержка исследований в сфере социальных и гуманитарных наук». 29.10.20186. URL: <https://liart.ru> (дата обращения: 10.01.2025).

Зефилов Т.Л., Зиятдинова Н.И., Купцова А.М. Физиологические основы памяти. Развитие памяти у детей и подростков: Учеб.-метод. пособие. Казань: КФУ, 2015. 40 с.

Зиен Р.М. Сравнительный анализ некоторых поисковых систем // Форум молодых ученых. 2021. № 5. С. 169–179.

Мустафеева М.А. Интернет: На пользу или во вред // Достижения науки и образования. 2017. № 4. С. 91–92.

Пашкевич С. Информация и формирование памяти // Наука и инновации. 2018. № 12 (дек.). С. 17–22.

Шукшунова Л.А. Концепция развития вузовских библиотек России // Одиннадцатый научно-практический семинар «Библиотечная поддержка исследований в сфере социальных и гуманитарных наук» 29.10.2018. URL: <https://liart.ru> (дата обращения: 10.01.2025).

the Internet”, *Tsarskosel'skie chteniya* [Tsarskoye Selo readings], Vol. 4, pp. 129–134. (in Russ.)

Goncharov, V.I. (2014), “«Memory for movements» as a specific type of memory”, *Uchenye zapiski* [Scientific notes], no. 1, pp. 35–39. (in Russ.)

Mustafeeva, M.A. (2017), “The Internet: for good or for harm”, *Dostizheniya nauki i obrazovaniya* [Achievements of science and education], no. 4, pp. 91–92. (in Russ.)

Pashkevich, S. (2018), “Information and memory formation”, *Nauka i innovatsii* [Science and innovation], no. 12, December, pp. 17–22. (in Russ.)

Shukshunova, L.A. (2018), “The concept of development of university libraries in Russia”, *Odinnadtsati nauchno-prakticheskiy seminar “Bibliotchnaya podderzhka issledovaniy v sfere sotsialnykh i humanitarnykh nauk”* [Eleventh scientific and practical seminar “Library support for research in the field of social sciences and humanities”], 29 October, Available at: <https://liart.ru> (Accessed: 10 January 2025). (in Russ.)

Zefirov, T.L., Ziyatdinova, N.I., Kuptsova, A.M. (2015), *Fiziologicheskiye osnovy pamyati. Razvitiye pamyati u detei i podrostkov* [Physiological foundations of memory. Memory development in children and adolescents: an educational and methodological guide], Kazan, 40 p. (in Russ.)

Zien, R.M. (2021), “Comparative analysis of some search engines”, *Forum molodykh uchenykh* [Forum of young scientists], no. 5, pp. 169–179. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: pylneva@mail.ru

Author Information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 05.02.2025

После доработки 15.05.2025

Принята к публикации 22.05.2025

Received 05.02.2025

Revised 15.05.2025

Accepted for publication 22.05.2025

© Тараева, Г.Р., 2025

УДК 78.072

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-146-153

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА С ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫМИ ТЕХНОЛОГИЯМИ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИНАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

Г.Р. Тараева¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, 344002, Российская Федерация

Аннотация. Рассматриваются видеоклип и слайд-шоу – разновидности визуализации произведений классической музыки, широко представленные в Интернете. Исследователей интересует общая социально-психологическая типология подобных продуктов при отсутствии внимания к способам их выполнения. Описывается техника использования двух типов этих форматов в теоретических дисциплинах музыкального вуза: видеоклип и слайд-шоу как творческий проект. Приведены три разновидности клипа: произвольное сопровождение музыки визуальными объектами и визуальный комментарий эмоционального характера музыки в соответствии с логикой музыкальных структур, формами изложения тематического материала (мотивов, фраз, предложений), два варианта визуализации одного музыкального фрагмента, замена классической музыкой сцены из кинофильма. В технике творческого проекта – об исполнителе и исполнительском коллективе, произведении, музыкальных событиях – декларируется необходимость выбора подхода к «рассказу», наличие интриги, широкое использование музыки, скромность словесного текста. Приведены аналитические образцы студенческих проектов, размещенные на канале автора «Галина Тараева» в YouTube. Подчеркивается необходимость изучения форматов звучания классической музыки в современной культуре с приведением типов творческих заданий на поиск, показ, анализ.

Ключевые слова: видеоклип на классическую музыку, техника видеоклипа, видеоклип и слайд-шоу в обучении музыканта

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тараева Г.Р. Творческая работа с информационно-коммуникационными технологиями в теоретических дисциплинах музыкального вуза // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 146–153. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-146-153.

CREATIVE WORK WITH INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE THEORETICAL DISCIPLINES OF A MUSIC UNIVERSITY

G.R. Taraeva¹

¹ S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation

Abstract. The article discusses video clips and slide shows, which are types of visualization of classical music works widely available on the Internet. Researchers are interested in the general socio-psychological typology of such products in the absence of attention to the methods of their implementation. The author in the article describes the technique of using these formats in the theoretical disciplines of a music university – two types: a video clip and a slideshow as a creative project. Three types of music videos are presented: arbitrary accompaniment of music with visual objects and visual commentary on the emotional nature of music in accordance with the logic

of musical structures, forms of presentation of thematic material (motifs, phrases, sentences), two visualization options for one piece of music, replacing a scene from a movie with classical music. The technique of a creative project – about the performer and the performing group, the work, musical events – declares the need to choose an approach to the “story”, the presence of intrigue, the widespread use of music, the modesty of the verbal text. Analytical samples of student projects posted on the author's channel “Galina Taraeva” are presented. The necessity of studying the formats of classical music sound in modern culture is emphasized, with the types of creative tasks for search, display, and analysis.

Keywords: classical music video, video clip technique, video clip in musician training, slide show in musician training

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

For citation: Taraeva, G.R. (2025), “Creative work with information and communication technologies in the theoretical disciplines of a music university”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 146–153. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-146-153.

Учебный процесс в музыкальном вузе, благодаря компьютеру, принципиально преобразился. С ним и для педагога, и для студента стала доступной разнообразная информация из Интернета – теоретическая и художественная. Он эффективно обеспечивает презентации музыки – показ концертов, спектаклей, портретов исполнителей, разнообразных творческих проектов. Особенно ценна возможность изучать музыку в различных исполнительских версиях. К сожалению, анализ исполнительской интерпретации занимает неподобающе скромное место в учебной практике и в учебных планах.

В теоретических дисциплинах, естественно, основной целью является усвоение студентами материала теории. Но трансформации представления академической музыки в современной культуре не могут не ориентировать педагогику на обновление и в подаче информации, и в формах работы студентов в этой сфере. Автором статьи работа осуществляется в специально оборудованном классе с проектором и большим настенным экраном. Студенты, естественно, обеспечены персональными компьютерами или разнообразными гаджетами, позволяющими работать в классе, демонстрировать выполненные дома проекты, предъявляя аудио- и видеоиллюстрации, нотные записи, в том числе, с необходимыми разметками текста. Информационно-коммуникаци-

онные технологии обеспечивают создание студентами разнообразных творческих проектов. Они помогают сформировать не только ассоциативные представления о произведениях, но расширить слуховой багаж в реакциях чувств, эмоционально постигать образный смысл музыки, «прожить чувствами» специфику музыкального стиля.

Самой существенной особенностью современной культуры является множество новых или по-новому поданных привычных форматов представления академической музыки. В статье ставится вопрос о принципиальном смещении акцента на творческую работу обучающихся с компьютером в их изучении.

На уроках их можно предъявить в таком порядке:

- театрализованный концерт;
- комический концерт-шоу;
- open air;
- флэшмоб;
- музыка в кино и мультфильмы на классическую музыку;
- инструментальные сочинения в хореографии;
- сетевые визуализации.

Проблематика представления музыки в современной культуре достаточно скромно освещается в научной литературе. О взаимодействии традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности писала

культуролог А. Костина (2009). Д. Журковой была защищена кандидатская диссертация «Классическая музыка в современной массовой культуре России» (2012). В Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова были опубликованы сборники статей «Музыка в информационном мире» и «Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве»¹. Можно привести статью Т. Филановской под названием «Актуальные формы представления классического музыкального наследия современной зрительской аудитории» (2021). Она называет всего три формата: *open-air*, общение с публикой и стилевое разнообразие репертуара. Десять лет назад появилась статья М. Гуркиной, освещающая медийную эстетику классического музыкального искусства (2014). Сегодня к этой теме возникает более конкретный интерес. М. Дядченко рассматривает классическую музыку в технологии мультимедиа (2020). Статья О. Василенко очень кратко раскрывает проблемы и новые возможности классической музыки в медиaprостранстве YouTube (2021).

Однако пока наука не очень интересуется подробностями новых форматов классической музыки в культуре, тем более, работой с этим материалом в музыкальной педагогике. Сегодня и в преподавании истории музыки этой проблематике стоит отвести соответствующее место. И в теоретических дисциплинах – гармонии, анализе формы, полифонии – стоит уделить им внимание в знакомстве и самостоятельной работе обучающихся. Заданиями может служить составление перечня ссылок студентами с показом в классе. Целесообразно для убедительности в таком списке вначале привести и традиционные варианты, которые сохраняются пока в культуре, хотя и значительно отстают.

Театрализованный концерт – это наличие декораций и атрибутики на сцене,

исторические костюмы исполнителей, их различные действия. Одной из форм является беседа дирижера с публикой. Так, нидерландский скрипач и дирижер Андре Рьё (которого именуют за пристрастия в программах к музыке И. Штрауса «Королём вальса») в концерте на площади Шёнбрюнн в Вене у дворца Габсбургских императоров держит весьма пространную шутивную речь (более 5 минут). Театрализация осуществлена еще пышными красочными платьями женщин в оркестре. А Иван Ребров (Rebroff, 1931–2008) немецкий певец русского происхождения с уникальным 4-октавным диапазоном голоса пел свои программы традиционно, но в собольей дохе и шапке, часто на фоне церкви, колоколов и различных «священных» ландшафтов. Работу студентов можно ориентировать на поиск театрализованных концертов и их комментированный показ в классе.

Концерты-шоу часто включают комические элементы речи, поведения музыкантов. Знамениты концерты забавной пары – австрийского скрипача Алексея Игудесмана (уехавшего из России выпускника Гнесинской академии музыки) и корейского пианиста Джу. Они с энтузиазмом выполняют свою главную задачу – смешить публику. Известными комическими ансамблями являются гамбургский квартет Салют Салон, Паганини квартет. Здесь тоже заданиями является поиск любопытных характерных примеров.

Open air и флэшмобы – благодатные форматы для работы со студентами и в классных показах, и в заданиях. Самостоятельной формой работы является, как и в предыдущих темах, подбор и составление списков ссылок. Любопытные материалы таких представлений на вокзалах и рынках, в аэропортах и магазинах могут послужить образцом организации подобных концертов студентами перед вузом или в любом удобном месте в городе.

Музыка в кино может фигурировать в показах фильмов о композиторах. Доступным благодаря компьютеру может быть сравнение фильмов разных времен – историческая динамика трактовок фигуры автора и его творений. Показательным образцом для анализа, например, могут служить два фильма, созданные, правда, почти в одно время: «Чайковский и его музыкальные возлюбленные» Кеннета Рассела (1971) и советский фильм о Чайковском Игоря Таланкина (1969).

Интерес для работы представляет особый вид мультфильма, «изобретенного» в 40-е гг. XX в. Уолтом Диснеем. Он предложил коллегам послушать музыку знаменитого соотечественника Леопольда Стоковского и создать ее «мультипликационный образ», назвав жанр «Фантазией». Условием было отсутствие людей – только метаморфозы цвета, линий, различных объектов. Тогда были сняты фантазии на различные произведения И.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта и др. В эффектной юбилейной фантазии начала нового тысячелетия на «Рапсодию в стиле блюз» Дж. Гершвина, правда, действуют персонажи (в основном, комические). Она как бы иллюстрирует широко бытующее мнение о воплощении в этом сочинении ритмов «большого» города – Нью-Йорка.

Не предлагая, естественно, студентам создавать мультипликационные фильмы на классические произведения, стоит их знакомить с этим форматом представления. А самостоятельной (и, безусловно, творческой работой) может служить анализ идеи такого фильма с показами в классе. Любопытно сравнить и сформулировать замыслы двух мультипликационных решений «Danse Macabre» Камиля Сен-Санса 1980 и 2010 гг., версий «Ночи на Лысой горе» М. Мусоргского Уолта Диснея и Союзмультфильма. Замечательный фильм Гарри Бардина «Адажио

Альбиниони», как и все три мультфильма «Чуча». Нянюшка, сделанная скучающим ребенком из старых тряпок на чердаке, – комический персонаж, но ее поведение и действия полны философского смысла. Так, в «Чуче 3» на музыку Сюиты Р. Шедрина «Кармен» Ж. Бизе раскрыта тема ревности, объектом которой служит для ребенка приблудившаяся собачка, обогриваемая Няней.

Хореографические воплощения инструментальной классики – интереснейшая история. Студентам на предшествующем занятии стоит дать задание поиска информации в Интернете. Не обозначая конкретно фамилий и событий – самостоятельное знакомство. Они должны найти знаменитого «Лебедя» К. Сен-Санса и «Шопенианы» с Анной Павловой (1908), сенсационного «Послеполуденного отдыха фавна» Вацлава Нижинского (1912) Михаила Фокина; необычайные опыты симфоний Г. Берлиоза и Л. ван Бетховена (1936) Леонида Мясина, «Серенады» П. Чайковского (1934) и Симфонию до мажор Ж. Бизе (1947) Джорджа Баланчина. Пусть находят, предъявляют в классе, а педагог потом дополнит, откорректирует. Во второй половине столетия нужно найти французов Ролана Пети и Мориса Бежара, шведа Матса Эка, в России – прославившегося своими «скрябиниянами», «шопенианами», «листианами» Касьяна Голейзовского.

Самостоятельные творческие задания с компьютером могут быть связаны не только с поиском, но также с пониманием, формулировкой образов и идей. Пример – посмотреть «Гибель розы» с Майей Плисецкой Р. Пети, Хорхе Донна в композиции М. Бежара, фрагмент балета А. Прельжокажа «Белоснежка». Можно просить студентов «узнать» и назвать произведение. А можно Adagietto Г. Малера из Пятой симфонии предложить поискать в других воплощениях (их десятки

в фильмах, спектаклях, различных форматах концертов).

И, конечно, стоит подробно рассмотреть особый вид современного представления академической музыки – визуализации. Сделав запрос в Интернете популярной классической музыкальной миниатюры или части более крупной формы, можно получить внушительный список для знакомства и анализа музыки с различными визуальными комментариями. На одном из каналов их выложено одним автором более ста². Это фактически слайд-шоу с визуальным сопровождением музыки самых различных авторов. В диссертации Э. Советкиной (на материале, правда, не классической музыки, а популярной песни) описаны типы и функции такого клипа; наряду с эстетическими она называет, в частности, просветительскую и рекламную (2005). Т. Шеметова в статье освещает клиповую культуру и подходы к описанию музыкального клипа (2010).

Для знакомства и творческой работы «визуализации», существующие во множестве, можно сгруппировать следующим образом – видеоклипы и творческие проекты. Видеоклип в учебном процессе можно использовать в трех вариантах.

Первый, самый простой, представляет визуальные изображения, сочетаемые со звуковым фрагментом. В Интернете размещены многие музыкальные образцы с синхронным смещением нотной записи – это тоже можно применить в учебном слайде. Как и изображение исполнителей – рук, мимики, позы, жестов. Небольшой клип (2-4 минуты) выполняется в презентационной программе – прежде всего, Microsoft PowerPoint, можно использовать иные (LibreOffice Impress, Google, Prezi). Хорошо студенту разобраться с различными приемами оформления – свертывание и развертывание слайдов, плавное микширование, жалюзи и т.п.

Содержание клипа не подлежит критике по смыслу – студент демонстрирует свои ассоциации в произвольной форме. Педагог усложняет задание требованием соответствия ритма и характера смен изображения музыкальной логике – тематической и структурной. Подобный вариант может быть создан в программе работы с видеовключением кратких кадров из мультфильма, фильмов, в том числе, собственных любительских. С любопытными клипами можно познакомиться на канале «Галина Тараева» в YouTube³.

Например, части из Сюиты И.С. Баха в исполнении китайского виолончелиста Йо Йо Ма с визуальным сопровождением – репродукциями живописных портретов барокко и классицизма, В Интернете еще можно найти другие части баховской сюиты в его исполнении с фото выдающихся актрис и актеров. Это удивительный проект, достойный уникальной выразительности прихотливого интонирования Йо Йо Ма. Любопытные визуальные интерпретации прелюдий А. Скрябина представлены в клипах «Диптих».

Вторая форма видеоклипа – выполнение двух вариантов визуализации на один и тот же музыкальный материал. Здесь уже не совсем произвольное сопровождение, а подключение фантазии для различия трактовок музыкального содержания. На упомянутом канале можно посмотреть примеры таких клипов: «Лунный свет» и «Разные мысли на музыку Дебюсси», «Виктория. Сказка» на музыку из увертюры «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона. Анализы их опубликованы в статье автора (Taraeva G., 2025).

Третьим вариантом учебного видеоклипа можно практиковать замену звука (музыки, диалогов) в фрагменте кинофильма. Это тоже небольшие по объему творческие фантазии студента. Выбрав сцену, в которой звучит музыка или речь, оригинал звука убирается на нулевую

отметку и вводится свой вариант музыкального сопровождения. Образцами на упомянутом канале представлены фрагменты из кинофильмов «Красавица и чудовище» Билла Кондона, «Не может быть» Леонида Гайдая. Когда на мотив судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена в комнату тайного свидания любовников с объатым ужасом разоблачения О. Далем входит черный кот, возникает комический эффект на порядки выше, чем в оригинале фильма.

Описанные три варианта видеоклипов в исполнении студентами в качестве самостоятельной работы представляют любопытный материал для педагога в психологическом плане. И первый, достаточно простой, и варианты на одно произведение, и клип с использованием фрагментов фильма раскрывают мысли, ощущения, чувства студента, демонстрируют его образное мышление. Это интересно и само по себе, но, главное, ориентирует педагога на человеческое понимание, раскрывает перспективы партнерства в работе.

Понятия «видеоклип» и «слайд-шоу» были употреблены как синонимы. Однако их стоит разделить в формах творческой работы с информационно-коммуникационными технологиями. Слайд-шоу – «творческий проект» – более пространная, более развернутая форма. Если клип не превышает 5 минут, то слайд-шоу может занимать 15 минут (плюс – минус). Это уже фактически видеоролик, тематика которого в педагогической практике автора, имитирующего Сетевые образцы – это своеобразные «рассказы» о классической музыке: об исполнителе, о произведении, об ансамблях и коллективах, о концертах и фестивалях. Главное требование к такому проекту студента – индивидуальный поворот темы, интрига в развертывании, много звучащей музыки, мало письменного текста. Не стоит в таком проекте имитировать жанр пись-

менной курсовой работы, снабженной визуальными и звуковыми иллюстрациями.

В качестве характерного примера, размещенного на канале «Галина Тараева», можно привести творческий портрет «Анна и концерт». Это рассказ о пианистке Анне Винницкой, учившейся в Ростовской консерватории, в настоящее время профессоре Высшей школы музыки и театра в Гамбурге. Мировую известность ей принесла победа на Международном конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе в 2007 г. (первая премия не присуждалась 30 лет). А сенсацией стало исполнение ею Второго фортепианного концерта Сергея Прокофьева. Слайд-шоу построено на этой интриге и поделено на разделы о концерте, о конкурсе, о личности пианистки, в нем проделан сравнительный анализ представленных фрагментов Концерта в исполнении Якова Зака и Владимира Ашкенази.

Благодаря всей информации и большому количеству звучащей музыки смотрится этот проект с неослабевающим интересом. Как и другие любопытные истории об Анне Нетребко и Николае Луганском, пианистах Борисе Березовском и Иво Погореличе, экстремальном дуэте «Баян-Микс» и «Такой модной балалайке» Алексея Архиповского. Особо интригующими проектами являются «Нониньо» и «Секрет успеха». В первом раскрывается подлинный смысл танго Астора Пьяццолы, посвященного памяти любимого отца, но «перефразированного» современной культурой в популярный шлягер. Во втором проекте очень занимательно и прихотливо изложена музыка Нино Рота из кинофильма Ф. Коппола «Крестный отец» – ставшая мировым эстрадным «хитом» песня «Speak softly love».

Конечно, представленная систематика творческих работ с компьютером в теоретических дисциплинах музыкального вуза носит условный характер. Студенты,

например, создают визуальные портреты исполнителей на звучание одного произведения, выбирая самые знаменитые образцы из репертуара. Так, в слайд-шоу «Демон Хворостовский» на фоне звучащего второго романса Демона из оперы А. Рубинштейна «На воздушном океане» размещены его фото в роли, репродукции М. Врубеля, портреты других исполнителей этого романса. Аналогично сделаны проекты о Валентине Левко, широко известной россиянам сопрано Ростовского музыкального театра Наталье Дмитриевской.

Резюмируя эту статью о современном учебном процессе с использованием компьютера для творческих заданий, надо сказать – студенты с удовольствием работают. Им нравится искать в Сети и показывать любопытные материалы, создавать свои клипы и слайд-шоу, слушать обсуждения и оценки коллег и педагога. Они показывают свои «творения»,

следят за реакцией аудитории, готовы спорить и отстаивать свои определения и находки. А для педагога – повторю – это желанная возможность психологического контакта, сближения, путь к плодотворному партнерству в учебном процессе. И очень важным моментом этой работы является активное пополнение слухового багажа, который у студента достаточно низкий. Поэтому стоит описанные «упражнения» практиковать широко (не два-три примера).

Что же касается внимания в клипе тематизму и структуре, буквальном отражении в визуальном ряде артикуляционной логики, нет, наверное, необходимости говорить о формировании этими факторами музыкального слуха-мышления. Одним словом, компьютер изменил наше повседневное бытие, но он способен принципиально преобразовать и обновлять педагогику – делать обучение актуальным и вызывающим плодотворный интерес.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыка в информационном мире: Сб. ст. / науч. ред. Г.Р. Тараева, Т.Ф. Шак. Ростов н/Д., 2004; Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: Сб. ст. / сост. А.М. Цукер. Ростов н/Д., 2008.

² Канал «Людмила Нарыжная» на YouTube (<https://www.youtube.com/channel/UCX8ewNLHvXWCByr1HLvMHpg>).

³ Канал «Галина Тараева» на YouTube (https://www.youtube.com/channel/UCKQanm5h_0ZtjHsGd5GCI6g).

ЛИТЕРАТУРА

Василенко О.А. Классическая музыка в медиaprостранстве YouTube: Проблемы и новые возможности // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2. С. 42–46.

Гуркина М.И. Медийная эстетика классического музыкального искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3. С. 248–252.

Дядченко М.С. Классическая музыка в технологии мультимедиа // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2. С. 76–80.

Журкова Д. А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 33 с.

Костина А.В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур

REFERENCES

Dyadchenko, M.S. (2020), "Classical music in multimedia technology", *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life in the South of Russia], no. 2, pp. 76–80. (in Russ.)

Filanovskaya, T.A. (2021), "Current forms of presentation of classical musical heritage to modern audiences", *Manuskript*, Vol. 14, no. 4, pp. 803–808. (in Russ.)

Gurkina, M.I. (2014), "Media aesthetics of classical music art", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], no. 3, pp. 248–252. (in Russ.)

Kostina, A.V. (2009), *Sootnoshenie i vzaimodeystvie traditsionnoi, elitarnoi i massovoi kul'tur v sotsial'nom prostranstve sovremennosti* [Correlation and interaction

в социальном пространстве современности: Дис. ... д-ра культурологии. М., 2009. 408 с.

Советкина Э.В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 26 с.

Филановская Т.А. Актуальные формы представления классического музыкального наследия современной зрительской аудитории // Манускрипт. 2021. Т. 14, № 4. С. 803–808.

Шеметова Т. Клиповая культура или некоторые подходы к описанию музыкального клипа // Наука телевидения. 2010. № 7. С. 293–299.

Taraeva G.R. Video clips as a relevant format for presenting classical music and their use in the educational practices of universities // Russian Musicology. 2025. No. 1, pp. 7–15.

of traditional, elite and mass cultures in the modern social space], D. Sc. Thesis, 408 p. (in Russ.)

Shemetova, T. (2010), “Music video culture or some approaches to the description of a music video”, *Nauka televideniya* [The science of television], no. 7, pp. 293–299. (in Russ.)

Sovetkina, E.V. (2005), *Esteticheskie osobennosti muzykal'nykh videoklipov* [Aesthetic features of music videos], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Taraeva, G.R. (2025), “Video clips as a relevant format for presenting classical music and their use in the educational practices of universities”, *Russian Musicology*, no. 1, pp. 7–15. (in Eng.)

Vasilenko, O.A. (2021), “Classical music in the YouTube media space: Challenges and new opportunities”, *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music education and science], no. 2, pp. 42–46. (in Russ.)

Zhurkova, D.A. (2012), *Klassicheskaya muzyka v sovremennoi massovoi kul'ture Rossii* [Classical music in modern mass culture of Russia], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 33 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Тараева Галина Рубеновна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, ORCID 0000-0002-5696-2570

E-mail: taragr@mail.ru

Author Information

Galina R. Taraeva, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, ORCID 0000-0002-5696-2570

Поступила в редакцию 25.03.2025

После доработки 19.05.2025

Принята к публикации 22.05.2025

Received 25.03.2025

Revised 19.05.2025

Accepted for publication 22.05.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 154–161
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 154–161
ISSN 2308-1031

© Глазкова, Ю.В., 2025

УДК 78.09

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-154-161

«КНИГА ХОРАЛОВ ДЛЯ ЗЕМЛИ ШЛЕЗВИГ-ГОЛЬШТЕЙН» И.К. КИТТЕЛЯ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ПРИНЦИПОВ ПЕДАЛЬНОЙ АППЛИКАТУРЫ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ И.С. БАХА

Ю.В. Глазкова¹

¹Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190068, Российская Федерация

Аннотация. Одним из краеугольных камней исполнительства на органе были и остаются вопросы техники игры на pedalной клавиатуре. Как известно, любые аспекты исполнения, относящиеся порой к сугубо «технологическим», тем не менее оказывают влияние и на художественно-эстетическую сторону интерпретации. Многие органисты и педагоги не только российские, но и зарубежные по сей день убеждены, что в pedalной технике эпохи барокко использовались только носки ног, а применение каблука стало достижением и прерогативой романтического исполнительства. Целью статьи стало доказать историческую и художественную обоснованность применения каблука в pedalной аппликатуре для сочинений немецкого барокко, в том числе органных опусов И.С. Баха. Основным материалом для исследования послужило развернутое предисловие к «Книге хоралов для земли Шлезвиг-Гольштейн», принадлежащего перу одного из непосредственных учеников Баха – И.К. Киттеля. Варианты pedalных аппликатур, приведенных Киттелем в данном предисловии, демонстрируют применение каблука, причем данный прием описывается самим автором как подходящий для старой музыки. Фактурные элементы, для которых Киттель призывает использовать как чередование носков, так и пятки ног, встречаются, в том числе, и в органных сочинениях Баха, что служит еще одним доказательством возможности применения такого рода аппликации в интерпретации произведений лейпцигского кантора. Автор исследования обозначает случаи, когда использование каблука не только возможно, но и художественно оправдано: к примеру, при игре в крайних tessituraх клавиатуры, где использование одних лишь носков будет приводить либо к техническим проблемам, либо к непрозвученности инструмента. В то время как аппликатура, подобранная должным образом, и в том числе, с учетом исторических сведений об исполнительских традициях эпохи, обеспечивает хороший контакт музыканта с игровой трактурой, результатом которого является выверенная артикуляция, выразительная фразировка и качественное звучание труб органа.

Ключевые слова: орган, исторически обоснованное исполнительство, pedal, pedalная клавиатура, органостроение, И.С. Бах, И.К. Киттель

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Глазкова Ю.В. «Книга хоралов для земли Шлезвиг-Гольштейн» И.К. Киттеля как свидетельство принципов pedalной аппликации в органной музыке И.С. Баха // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 154–161. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-154-161.

“THE BOOK OF CHORALES FOR THE LAND OF SCHLESWIG-HOLLSTEIN” BY J.CH. KITTEL AS EVIDENCE OF THE PRINCIPLES OF PEDAL FINGERING IN THE ORGAN MUSIC OF J.S. BACH

Yu.V. Glazkova¹

¹ N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Abstract. One of the important problems of organ performance has been and remains the issue of technique of playing on the pedal keyboard. As is known, any aspects of performance, sometimes related to purely “technological”, nevertheless influence the artistic and aesthetic side of interpretation. Many organists and teachers not only Russian, but also foreign are still convinced that in the pedal technique of the Baroque era only the toes were used, and the use of the heel became the achievement and prerogative of romantic performance. The aim of the article was to prove the historical and artistic validity of the use of the heel in the pedal fingering for the works of the German Baroque, including the organ opuses of J.S. Bach. The main material for the study was the detailed preface to the “Book of Chorales for the Land of Schleswig-Hollstein” (1803), written by one of Bach’s direct students – J.Ch. Kittel. The pedal fingering variations given by Kittel in this preface demonstrate the use of the heel, a technique which the author himself describes as suitable for “old music”. The textural elements for which Kittel calls for the use of both the toes and the heels of the feet are also often found in Bach’s organ works, which serves as further evidence of the possibility of using this type of fingering in interpreting the works of the Leipzig cantor. The author of the study identifies cases where the use of the heel is not only possible, but also artistically justified: for example, when playing in the very high or low part of the keyboard – where using only the toes would lead to either technical problems or to the instrument not sounding correctly. Whereas a fingering chosen properly, including taking into account historical information about the performance traditions of the era, ensures good contact between the musician and the action of the instrument, resulting in precise articulation, expressive phrasing and high-quality sound of the organ pipes.

Keywords: organ, historically informed performance, pedal, pedal keyboard, organ building, J.S. Bach, J.Ch. Kittel

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

For citation: Glazkova, Yu.V. (2025), “«The Book of Chorales for the Land of Schleswig-Hollstein» by J.Ch. Kittel as evidence of the principles of pedal fingering in the organ music of J.S. Bach”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 154–161. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-154-161.

Одним из важнейших аспектов исполнительства был и остается вопрос выбора аппликатуры: ведь часто она определяет не только технический успех исполнения, но и влияет на его художественную сторону. Вопрос возможности использования каблука (или пятки) в pedalной аппликатуре в органных сочинениях И.С. Баха по сей день остается открытым. Среди профессионального органного сообщества не только российского, но и мирового до сих пор нет единого мнения о том, можно ли, стоит ли и как применять каблук в pedalной аппликатуре в немецкой музыке эпохи барокко.

Многие органисты и педагоги убеждены, что пятку при исполнении органных

опусов Баха использовать нельзя, и что сам он играл, лишь чередуя носки ног. Между тем вопрос является весьма важным, поскольку pedalная аппликатура неизменно влияет на такие аспекты исполнения, как артикуляция, фразировка и качество звучания труб, особенно в низкой tessiture органа.

В отечественных исследованиях по истории органного искусства вопросы pedalной аппликатуры в эпоху барокко до недавнего времени не получили должного рассмотрения. Обзорная статья Л.Г. Камелиной и Е.В. Бурундуковской (2023), призванная проследить историю развития pedalной клавиатуры органа и техники игры на ней, затрагивает дан-

ную проблему. Опираясь на некоторые зарубежные исследования последних десятилетий (Faulkner Q., 1984; Yearsley D., 2017; Tunistra S., 2015; Geffert J., 2013), презентующих различные – порой, противоположные – точки зрения на рассматриваемый вопрос, авторы статьи делают вывод о том, что «использование каблука <...> являлось известной практикой, если конструкция органа позволяла это» (Камелина Л., 2023, с. 75).

«Пользовался ли Бах каблуком при игре на педали? Очевидно, этого исключать нельзя, хотя прямыми свидетельствами на этот счет мы не располагаем», – пишет в эссе, посвященном интерпретации органной музыки И.С. Баха российский исследователь и органист А.В. Фисейский (2008, с. 397). Действительно, сам И.С. Бах не оставил письменных рекомендаций по этому поводу, однако некоторые его ученики стали авторами методических руководств, содержащих рекомендации по технике органного исполнительства, и в том числе, относительно одного из ее извечных краеугольных камней – игры на педальной клавиатуре.

В упомянутой выше статье Л.Г. Камелиной и Е.В. Бурундуковской упоминаются два трактата XVIII в., авторами которых явились музыкальные «внуки» И.С. Баха: «Практическое руководство музыканта [Anleitung zur praktischen Musik]» Иоганна Самюэля Петри (1738–1808) (Petri J., 1782) и «Из наиболее важных обязанностей органиста [Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten]» Даниэля Готлоба Тюрка (1750–1813) (Türk D., 1787). Оба преемника баховской традиции в своих трудах свидетельствуют о возможности и даже необходимости использования каблука в педальной аппликатуре.

В той же российской статье упоминается и один из трудов прямого ученика И.С. Баха – Иоганна Кристиана Киттеля (1732–1809) – трактат «Начинающий

практикующий органист» [Angehender praktischer Organist] (1803). Авторы статьи констатируют, что Киттель «предостерегает от игры пяткой “поскольку грубым движением можно легко повредить механику педали”» (Камелина Л., 2023, с. 75, цит. по: (Tunistra S., 2015, S. 19)) и «отдает предпочтение игре только носком» (Камелина Л., 2023, с. 75).

Материалом настоящего исследования стал другой труд И.К. Киттеля – одного из самых юных и последних непосредственных учеников И.С. Баха. Речь идет о сборнике «Четырехголосные хоралы с прелюдиями. Для общего и специального использования в церквях Шлезвиг-Гольштейна, составленные Иоганном Кристианом Киттелем» [Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel]¹. Этот труд был издан в 1803 г. в Альтоне, в электронном виде источник доступен на сайте Мюнхенской цифровой библиотеки².

В предисловии к данному сборнику, который сокращенно принято называть «Книга хоралов для земли Шлезвиг-Гольштейн», Киттель подробно рассуждает о том, какие способы и аппликатурные приемы допустимо употреблять при игре на педальной клавиатуре органа. Его наблюдения особенно интересны, в том числе и потому, что какие-то из способов он описывает как современные ему, а какие-то – как «старые». Есть все основания полагать, что под «старыми» способами Киттель подразумевал то, как играли его учителя, в первую очередь И.С. Бах и его современники, а возможно, даже и его предшественники.

В предисловии автор пишет: «Для педали имеется двойная аппликатура. Первый и наиболее предпочтительный способ состоит в попеременном использовании обеих ног»³ (Kittel J., 1803, S. 3).

Левую ногу Киттель обозначает буквой l. («linker Fuss»), правую – буквой r. («rechter Fuss»)⁴ (пример 1, Kittel J., 1803, S. 3).

Пример 1. Образец pedalной аппликатуры с чередованием ног
Vierstimmige Choräle mit Vorspielen.
Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern
Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen
Kirchen gesetzt



Приведенный пример автор снабжает методической рекомендацией: «При восходящем движении следует играть, сменяя <...> левую ногу – правой, нажимая левой позади <...> правой; при движении вниз правая нога будет сменять левую, нажимая на педали только кончиками носков, с поднятыми вверх пятками»⁵ (Kittel J., 1803, S. 3–4).

Другой способ Киттель описывает следующим образом: «Второй, более старый (курсив мой. – Ю.Г.) способ, который применяют с осторожностью, так как неуклюжим обращением с pedalной клавиатурой ее можно легко испортить, заключается в чередовании удара носком и каблуком, причем левой ногой в нижней октаве, а правой – в верхней, как это видно в следующем примере»⁶ (Kittel J., 1803, S. 4). Буквой Z. автор обозначает носок, A. – каблук (Z. – «Zehenspitze» – «пальцы ног», A. – «Absatz» – «каблук»); первая строчка – аппликатура для левой ноги, вторая – для правой (пример 2, Kittel J., 1803, S. 4).

Второй – «старый» – способ Киттель снабжает важной практической рекомендацией: «При использовании этой аппликатуры можно заметить следующее: когда вы нажимаете клавишу носком, вы поднимаете всю ногу, а когда нога опускается вниз, вы поднимаете носок вверх, чтобы повернуть его в сторону следующей клавиши. Здесь очень пригодятся высокие каблуки. Этот второй тип все еще исполь-

зуется в сочетании с первым, который заслуживает предпочтения во всех отношениях, как в следующем примере»⁷ (пример 3, Kittel J., 1803, S. 4).

Пример 2. Образец pedalной аппликатуры с использованием пятки и носка
Vierstimmige Choräle mit Vorspielen.
Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern
Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen
Kirchen gesetzt

Mit dem linken Fuß. Z. bezeichnet die Zehenspitze und A. den Absatz.



Mit dem rechten Fuß.

A. Z. A. Z. A. Z. A. Z. Z. A. Z. A. Z. A. Z. A.



Пример 3. Образец pedalной аппликатуры с использованием первых двух способов
Vierstimmige Choräle mit Vorspielen.
Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern
Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen
Kirchen gesetzt



Здесь автор ставит обозначения носка и каблука под нотным станом, а указание для выбора правой или левой ноги – над ним.

Данный отрывок из трактата Киттеля может служить весомым аргументом в спорах, использовал ли И.С. Бах каблук при игре на органе. Киттель как непосредственный ученик лейпцигского кантора напрямую пишет о возможности использования пятки и упоминает об этом как о «старом» методе, что дает все основания предполагать, что он узнал о нем от своего великого учителя. В качестве современного ему способа Киттель действительно отдает предпочтение чередованию носков, однако замечает, что оба способа используются в сочетании друг с другом.

Одним из основных аргументов многих современных органистов, выступающих против использования каблука,

служит тот факт, что сохранившиеся аутентичные педальные клавиатуры немецких органов XVII–XVIII вв. являются крайне «неудобными» для использования пятки. Дискомфорт создает, в первую очередь, своеобразная форма «черных» клавиш, часто имеющих на конце нечто вроде «крючков», а во-вторых, небольшой наклон «белых» клавиш в направлении от корпуса инструмента к скамье органиста. Эту особенность, действительно, имеет большинство органных педальных клавиатур той эпохи, что несколько затрудняет процесс нажатия клавиш с помощью пятки. Однако здесь уместно вспомнить замечание Киттеля о том, что при втором способе «пригодятся высокие каблуки». По всей видимости, на органах, которые знал Киттель, эта проблема была актуальной, и решалась за счет подходящей обуви. Что касается педальных клавиатур современных инструментов, то для успешной игры на них достаточным будет само наличие каблука (высотой хотя бы 1,5–2 см).

Многие, в том числе, зарубежные органисты подкрепляют свою убежденность в недопустимости использования пятки при исполнении барочной органной музыки утверждением о том, что все педальные партии в баховских органных сочинениях *возможно* исполнить одними лишь носками. В частности, об этом заявляет известный нидерландский органист, дирижер и музыковед, пропагандист исторического подхода к исполнительству Тон Копман (р. 1944): «Во времена Баха техника “носок-каблук” еще не была известна, что явно следует из его сочинений, где все может быть исполнено носком» (цит. по: (Камелина Л., 2023, с. 73)).

Стоит отметить, что заявления подобного рода склонны были делать еще музыканты XIX в., в частности Шарль Мари Видор (1844–1937). В предисловии к монографии Андре Пирро «Орган Иоганна

Себастьяна Баха» (1895) Видор заявляет, что мануальную фактуру в баховских сочинениях необходимо играть строгим «legato». Этот вывод сделан музыкантом на основании того, что вся партия, предназначенная для игры на мануалах, укладывается в объем человеческой кисти: «Преступниками являются те органисты, которые не связывают строго четыре голоса полифонии: тенор и сопрано, альт и бас. Возьмите гигантское произведение Баха, и вы найдете в нем всего два-три отрывка, два-три такта, выходящие за пределы растянутой руки. <...> За исключением этих двух-трех отрывков, которые вполне оправданы последовательностью голосов, все произведения Баха написаны превосходно с этой точки зрения, как и с других» (Pirro A., 1895, р. XXIV).

Вывод о том, что все баховские сочинения *следует* играть «legato», Видор делает лишь на основании *возможности* такого их исполнения. Безусловно, с помощью подобного рода аргументов нельзя ничего ни доказать, ни опровергнуть. Несмотря на то что баховская мануальная фактура в большинстве своем укладывается в объем растянутой руки, современными исследователями в сфере исторически обоснованного исполнительства уже давно доказано, что произведения Баха и его современников играть связно – недопустимо: в интерпретации немецкого репертуара XVII–XVIII вв. обязательно должна применяться «ординарная артикуляция»⁸, основанная на немецком «учении о такте»⁹.

Вопрос легитимности использования каблука в педальной аппликатуре, на первый взгляд, не столь однозначен. Но если взглянуть на конкретные примеры из баховских органных сочинений, например, педальное соло в Токкате, Adagio и фуге C-dur BWV 564, то станет очевидным, что исполнить его одними носками, возможно, и получится, но сделать это виртуозно и изящно – вряд ли.

Кроме того, при детальном рассмотрении в данном соло обнаруживаются фактурные элементы, весьма схожие с тем примером «смешанной» аппликатуры, который приводит в своем трактате Киттель (см. пример 3), с той лишь

разницей, что у Баха подобные пассажи идут в «зеркальном» отражении. Для быстрых поступенных последовательностей из трех звуков Киттель, скорее всего, предложил бы следующую аппликатуру (пример 4).

Пример 4. И.С. Бах. Токката, Адажио и Фуга BWV 564, тт. 25–26



Использование каблука часто бывает необходимым не только для подобных виртуозных пассажей, но и, к примеру, для игры в крайних тесситурах pedalной клавиатуры. Если применять лишь чередование носков, то дотягиваться до нижних клавиш правой ногой, а до верхних – левой бывает очень неудобно и чревато техническими сбоями. В таких случаях органистам, убежденным в том, что каблук в музыке И.С. Баха использовать нельзя, не остается другого выбора, как применять носок одной ноги для нажатия нескольких клавиш подряд. К сожалению, такая pedalная аппликатура автоматически ведет к очень отрывистому штриху, при котором клавиши не успевают по-

лучить необходимый ответ от механики органа, а соответствующие трубы – должным образом прозвучать. Подобный эффект, увы, очень часто можно услышать в игре органистов, увлеченных игрой одними носками.

Таким образом, периодическое использование пятки не только возможно, но и необходимо при исполнении органной музыки И.С. Баха, а выдержки из «Хоральной книги для земли Шлезвиг-Гольштейн» его ученика И.К. Киттеля служат еще одним доказательством, что каблук использовался немецкими органистами задолго до того, как этот способ развили и довели до совершенства органисты эпохи романтизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отечественном музыкознании данный сборник упоминается в коллективном труде «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков» (2008), в упомянутом выше эссе А.В. Фисейского (2008, с. 398).

² Kittel J.Ch. Vierstimmige Choraale mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch fuer die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel. Altona, 1803. 209 S. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10755687?page=10,11> (дата обращения: 14.03.2025).

³ «Auf dem Pedal hat man eine doppelte Applikatur. Die erste und vorzüglichste Art ist der abwechselnde Gebrauch beyder Füße» (Kittel J., 1803, S. 3).

⁴ Принятые в современной практике обозначения pedalной аппликатуры в виде галочки для носка и подковы для пятки (Λ и U) ввел в середине

XIX в. немецкий органист и композитор А.Г. Риттер (1811–1885) в труде «Искусство органной игры [Kunst des Orgelspiels]» (Ritter A., n.d.). До него авторами методических трудов по органному исполнительству использовались самые разнообразные и порой весьма причудливые обозначения: буквы, цифры и различные знаки (Laukvik J., 2010, p. 115).

⁵ «Beym Aufsteigen setzt man den mit l. bezeichneten linken Fuss und schlägt ihn abwechselnd hinter der mit r. bemerkten rechten; bey dem Absteigen wird der rechte Fuss angesetzt und abwechselnd über den linken Fuss geschlagen, die Pedaltasten werden nur mit der Spitze des Fusses niederdrückt, und die Fersen in die Höhe gehoben» (Kittel J., 1803, S. 3–4).

⁶ «Die zweyte und ältere Art, die mit Vorsicht angewandt werden muss, weil man leicht durch ungeschickte Anwendung derselben die Pedaltastatur zernichten kann, bestehet darin, dass man mit der

Zehespitze und dem Absatz abwechselt, und den linken Fuss in der Unter octave, den rechten aber in der Ober octave des Pedals gebraucht, wie aus folgendem näher zu sehen» (Kittel J., 1803, S. 4).

⁷ «Bey dieser Applikatur ist zu beobachten, dass man bey dem Niederdrücken der Taste mit der Zehenspitze den Absatz, und bey dem Niederdrucke mit dem Absatz die Zehenspitze in die Höhe hebe, um sie zur folgenden Taste hin zu wenden, hohe Absätze kommen hier sehr gut zu statten. Diese zweyte Art wird wohl noch in Verbindung mit der ersten, die in aller Absicht den Vorzug verdient, gebraucht, wie z. B.» (Kittel J., 1803, S. 4).

⁸ Термин «ординарная артикуляция» принадлежит автору настоящего исследования. Он использован в статье «“Ординарная артикуляция” и свобода аппарата органиста» (Глазкова Ю., 2025), а также стал темой доклада на Международной научной конференции «Термин и номен: музыкальный текст поверх барьеров», проходившей 13–14 марта 2025 г. в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

⁹ В российском музыкознании этот вопрос подробнее образом освещен, в частности, в диссертационном исследовании А.А. Панова «Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов» (2006).

ЛИТЕРАТУРА

Глазкова Ю.В. «Ординарная артикуляция» и свобода аппарата органиста // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2025. № 2. С. 48–56.

Камелина Л.Г., Бурундуковская Е.В. Органная педаль: История, эволюция, исполнительская практика // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 1. С. 65–80.

Панов А.А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 735 с.

Фисейский А.В. Германия (разделы 1, 2) // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музиздат, 2008. С. 344–418.

Faulkner Q. J.S. *Bach's Keyboard Technique: A historical Introduction*. St. Louis: Concordia Publishing House, 1984. 76 p.

Geffert J. Spitze oder Absatz? Historische Quellen zur Kunst des Pedalspiels // *Organ Journal für die Orgel*. Mainz: Schott-musik. 2013(2). S. 34–41.

Kittel J.Ch. Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel. Altona, 1803. 209 S.

Laukvik J. *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2. The Romantic Period*. Stuttgart: Carus Verlag, 2010. 344 p.

Petri J. S. *Anleitung zur praktischen Musik*. Leipzig: Breitkopf. 1782. 484 S.

Pirro A.G. *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*. Paris, 1895. 204 p.

Ritter A. G. *Kunst des Orgelspiels*. Erfurt, Leipzig, n.d. 140 S.

Tunisträ S. Versuch einer Rekonstruktion von Bach's Pedaltechnik (Teil 2) // *Musik und Gottesdienst*. Base: Friedrich Rheinhard Verlag 69. 2015. S. 15–29.

Türk D. G. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Halle, 1787. 418 S.

Yearsley D. *Bach's Feet: The Organ Pedals in European Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 314 p.

REFERENCES

Faulkner, Q. (1984), *J.S. Bach's Keyboard Technique: A historical Introduction*, Concordia Publishing House, St. Louis, 76 p. (in Eng.)

Fiseiskii, A.V. (2008) “Germany (sections 1, 2)”, *Iz istorii mirovoy organnoi kultury XVI–XX vekov* [From the history of world organ culture of the 16th–20th centuries], 2 ed., Muzizdat, Moscow, pp. 344–418 (in Russ.)

Geffert, J. (2013), “Spitze oder Absatz? Historische Quellen zur Kunst des Pedalspiels”, *Organ Journal für die Orgel*, Schott-musik, Mainz, no. 2, S. 34–41. (in Germ.)

Glazkova, Yu.V. (2025), “«Ordinary articulation» and freedom of the organist's apparatus”, *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 2, pp. 48–56. (in Russ.)

Kamelina, L.G., Burundukovskaya, E.V. (2023), “Organ pedal: history, evolution, performance practice”, *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], no. 1, pp. 65–80. (in Russ.)

Kittel, J.Ch. (1803), *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch für die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel*, Altona, 209 S. (in Germ.)

Laukvik, J. (2010), *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. The Romantic Period*, Carus Verlag, Stuttgart, 344 S. (in Germ.)

Panov, A.A. (2006), *Praktika nemetskogo organista XVII–XVIII stoletii v zerkale istoricheskikh dokumentov* [The practice of a German organist of the 17th–18th centuries in the mirror of historical documents]. D. Sc. Thesis, Moscow, 735 p. (in Russ.)

Petri, J.S. (1782), *Anleitung zur praktischen Musik*, Breitkopf, Leipzig, 484 S. (in Germ.)

Pirro, A.G. (1895), *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*, Paris, 204 p. (in France)

Ritter, A.G. (n.d.), *Kunst des Orgelspiels*, Leipzig, Erfurt, 140 S. (in Germ.)

Tunisträ, S. (2015) “Versuch einer Rekonstruktion von Bach's Pedaltechnik (Teil 2)”, *Musik und*

Gottesdienst, Friedrich Rheinhard Verlag 69, Base, S. 15–29. (in Germ.)

Türk, D.G. (1787), *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle, 418 S. (in Germ.)

Yearsley, D. (2017), *Bach's Feet: The Organ Pedals in European Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 314 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Глазкова Юлия Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры органа и клавирина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: july-yufereva@mail.ru

Authors Information

Yulia V. Glazkova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Organ and Harpsichord at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory
E-mail: july-yufereva@mail.ru

Поступила в редакцию 17.03.2025

После доработки 21.05.2025

Принята к публикации 27.05.2025

Received 17.03.2025

Revised 21.05.2025

Accepted for publication 27.05.2025

© Зуй, Л.Б., Ванчугов, А.В., 2025

УДК 78.06+780.71

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-162-175

УСТРАНЕНИЕ НЕДОСТАТКОВ ПОСТАНОВКИ СКРИПАЧЕЙ ПРИ ПОМОЩИ ТЕХНИКИ Ф.М. АЛЕКСАНДРА

Л.Б. Зуй¹, А.В. Ванчугов¹

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

Аннотация. Рассматривается вопрос применения техники Ф.М. Александра в процессе физиологического воспитания скрипачей. Актуальность темы обусловлена высокой распространенностью двигательных нарушений и профессиональных заболеваний среди исполнителей на струнно-смычковых инструментах. Анализируются проблемы традиционного подхода в отечественной педагогике, возникающие в процессе передачи механики движений от педагога к ученику. Основное внимание уделено ключевым понятиям метода Александра таким, как ингибирование автоматических двигательных реакций, первичный контроль (взаимосвязь головы, шеи и туловища) и техника направления (мысленное формирование траектории движения). В работе описаны типичные случаи мышечного перенапряжения, возникающие при обучении игре на скрипке, и их возможная коррекция посредством целенаправленного изменения двигательных паттернов. Приводится набор упражнений, направленных на восстановление телесного равновесия и снижение избыточного напряжения в ходе исполнения. Отмечается эффективность рассматриваемого подхода на основании наблюдений и личного опыта авторов, а также опоре на практику зарубежных учебных заведений, где этот метод используется на регулярной основе. Делается вывод о целесообразности включения техники Александра в образовательный процесс как инструмента профилактики нарушений и повышения качества исполнительской подготовки.

Ключевые слова: скрипичная педагогика, техника Александра, исполнительская координация, телесная рефлексия, профилактика профессиональных заболеваний

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зуй Л.Б., Ванчугов А.В. Устранение недостатков постановки скрипачей при помощи техники Ф.М. Александра // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 162–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-162-175.

OVERCOMING THE DEFICIENCIES IN VIOLIN PLACEMENT USING THE ALEXANDER TECHNIQUE

L.B. Zuy¹, A.V. Vanchugov¹

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

Abstract. This article examines the application of F.M. Alexander's technique in the physiological training of violinists. The relevance of the topic is due to the widespread occurrence of motor dysfunction and occupational disorders among string instrument performers. The study analyzes issues within the traditional approach of domestic pedagogy, particularly the process of transferring the mechanics of movements from teacher to student. The focus is placed on the key principles of Alexander's method, including inhibition of automatic motor responses, primary control (the relationship between the head, neck, and torso), and direction technique (mental guidance of movement trajectories). The article discusses typical cases of muscular tension that arise during violin training and their potential correction through deliberate modification of movement patterns. A set of exercises is provided to restore physical balance and reduce excessive tension during performance. The effectiveness of the proposed approach is supported by the authors' personal observations and by reference to international

educational institutions where the Alexander Technique is regularly applied. The article concludes that integrating the Alexander Technique into the educational process is advisable as a means of preventing physical disorders and improving the quality of performance training.

Keywords: violin pedagogy, Alexander Technique, performance coordination, body awareness, occupational disorder prevention

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

For citation: Zuy, L.B., Vanchugov, A.V. (2025), "Overcoming the deficiencies in violin placement using the Alexander Technique", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 162–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-162-175.

Игра на скрипке – это не только искусство звукоизвлечения, но и сложнейший процесс моторной и психофизической координации, требующий тонкой и точной координации движений, идеально слаженной работы всех частей тела и высокой степени физической и психологической подготовки исполнителя. Несмотря на глубоко разработанную методическую базу, проблема организации исполнительских движений остается одной из самых острых в педагогике струнно-смычковых инструментов и перед преподавателями по-прежнему стоят серьезные вопросы, связанные с постановкой игрового аппарата и управлением движениями ученика.

Советско-российская школа скрипичной игры, признаваемая одной из наиболее важных и виртуозных в мировом музыкальном образовании, традиционно опирается на высокие стандарты звукоизвлечения, технического мастерства и художественной выразительности. Многие методисты выстраивают процесс обучения с учетом анатомических особенностей исполнителей, делая это через призму приспособления профессиональных движений к физиологии. Однако на практике во время передачи основ двигательной механики от педагога к ученику, в арсенале первого оказывается недостаточно средств для помощи в максимально естественной адаптации таких профессиональных движений, исходя из анатомического строения конкретного ученика. Это приводит к необходимости интуитивного приспособления, которое

далеко не всегда эффективно и нередко вызывает неестественные позы, чрезмерное мышечное перенапряжение и может закончиться формированием вредных двигательных привычек, как следствие, доставляющих серьезные технические затруднения и даже хронические боли, профессиональные травмы и заболевания.

В практике преподавания все еще сохраняется тенденция опоры на телесные ощущения педагога и копирование его модели постановки «с рук», без глубокого анализа того, почему и как то или иное движение должно возникать. Многие педагоги сталкиваются с непосильной задачей передачи собственных ощущений, так как ученики не всегда понимают, что именно и как требуется делать для получения необходимого результата. Такая передача опыта становится недостаточной, особенно в случаях, когда у ребенка и преподавателя различный тип телосложения, подвижность суставов или нейромоторная организация. Как справедливо замечает А.В. Гвоздев, «...любые попытки регламентировать игровые ощущения <...> и на их основе формулировать общие рекомендации <...> могут быть не только совершенно бесплодны, но и вредны <...> То, что естественно и “комфортно” для одного скрипача, нередко оказывается малоудобным или даже неприемлемым для другого» (2014, с. 309).

Учитывая данные проблемы, современная педагогика скрипичной игры требует внедрения новых инструментов осознанного самоуправления движениями

ями ученика с глубоким пониманием механики их возникновения, способных учесть телесную индивидуальность и восстановить утраченную связь между движением, координацией и свободным звуком.

Одним из перспективных путей решения данных задач является применение принципов техники Фредерика Матиаса Александра¹ – методики осознанного контроля над движениями и улучшения координации (рис. 1). Техника Александра стала основой для образовательных и терапевтических подходов в Великобритании, США, Германии, Японии и других странах. Она применяется в музыкальном и театральном обучении (особенно в Королевской академии драматического искусства и Джульярдской школе), в реабилитации, соматических практиках и работе с осанкой.

Однако, несмотря на ее использование на Западе, техника является мало изученной и практически неизвестной в отечественной педагогике. **Актуальность** данного исследования обусловлена острой стоящей проблемой хронического перенапряжения и профессиональных заболеваний среди музыкантов-исполнителей, особенно скрипачей. Как показывает практика, традиционные модели преподавания в отечественной скрипичной школе, несмотря на их эффективность в плане передачи исполнительских традиций, не способны решить весь спектр данных проблем.

Цель статьи – исследовать возможности интеграции принципов техники Александра в современную скрипичную педагогику.

Остановимся подробнее на базовых понятиях и принципах техники Александра². В ее основе лежит понимание, что тело и ум представляют собой целостную систему. Александр выступал против искусственного разделения физических



Рис. 1. Фредерик Матиас Александр

и психических процессов. Например, когда человек испытывает напряжение, говоря «мои плечи напряжены», то верное выражение должно звучать как «я напрягаю свои плечи». Все, что мы делаем, – это проявление целого «я». Когда человек напрягает спину, он не является пассивной жертвой – он напрягает ее *сам*. Это признание ответственности запускает трансформацию восприятия себя как субъекта действия.

Любое мышечное напряжение неизбежно отражается на психическом состоянии, и наоборот – эмоциональные реакции влияют на тонус мышц и осанку. Поэтому работа ведется не только с «физическими» позициями или движениями, но и с намерениями, убеждениями, привычками. Суть техники Александра – не в коррекции осанки или «техники тела», а в переобучении самого способа существования в действии. Фредерик Александр утверждал, что большинство проблем – физических, психологических или профессиональных – происходят из-за неправильного «использования себя»³ (Use of the Self) (Alexander F., 1946). Под этим подразумевается реакция всего существа человека на окружающие стимулы и обстоятельства, выражающаяся в виде привычных мышечных напряжений, поз и движений.

Если неправильное «использование» – это то, что мы *делаем*, то его источником

является то, что мы *хотим* сделать. Одна из ключевых причин «неправильного использования» – это наша привычная реакция, заключающаяся в стремлении достичь быстрого и непосредственного результата любой ценой без внимания к процессу, что отключает осознание промежуточных шагов и разрушает координацию. Александер назвал это принципом «*достижения цели*» (end-gaining). Яркий пример: когда человек садится, он пытается достичь этого любой ценой, не обращая внимания на процесс, что заставляет его неправильно использовать тело – сокращать шею, сжимать плечи и спину. Или же скрипач может стремиться «извлечь звук» и в результате зажимает шею, плечо, кисть, лишь бы достичь этого. Это стратегия мышечного контроля вместо живой, направляемой свободы.

Каждое наше действие – это совокупность всех реакций человека, а не только отдельного «участка» тела. Когда скрипач тянется к верхней позиции на грифе, он делает это не «одной рукой»: включает весь организм: шея, спина, таз, ноги и даже эмоциональное состояние. «Правильное использование» заключается в том, чтобы каждое действие исходило из естественного баланса тела и ума, без излишнего напряжения.

Альтернативный подход, предложенный Александером, – принцип «*Средств, посредством которых*» («means-whereby principle»). Так он назвал ряд промежуточных шагов и косвенных процедур, которые позволяют нам достичь наших целей способом, наилучшим образом, подходящим для каждой ситуации. Он предполагает внимание к самому процессу и остановке непроизвольных реакций с последующей их заменой осознанными указаниями. Однако, наряду с этим, Александер признал, что существует несколько препятствий для изменения и устранения «*достижения цели*».

Во-первых, существует постоянное расхождение между тем, что человек реально делает, и тем, как он это ощущает. Мы можем быть уверены, что «держим спину прямо», хотя на самом деле давно сутулимся. Александер назвал это «*ошибочным сенсорным восприятием*» (Faulty sensory appreciation) – почти универсальным явлением, играющим фундаментальную роль в его технике. Причина этого расхождения – нарушение *проприоцепции*⁴ (ощущения положения тела в пространстве). Возникает порочный круг: чем больше мы неэффективно «используем себя», тем менее надежно наше сенсорное восприятие. По мере того, как наши чувственные впечатления становятся все более неточными, наше «использование себя» соответственно ухудшается.

С ошибочным сенсорным восприятием тесно связано второе препятствие к изменению – привычка. Мы так привыкаем к своим жестам, голосам, запахам, что в конечном итоге принимаем их как должное и, в конце концов, игнорируем. Наши рецепторы привыкают к постоянному напряжению, и «привычка» уже кажется нормой. Пренебрегая, игнорируя или искажая нашу проприоцепцию, мы рискуем основывать наше взаимодействие с миром на информации, которая неясно получена или понята (рис. 2). Таким образом, привычка, чувственное осознание, а также «использование» нами самих себя тесно связаны друг с другом.

Для того чтобы разорвать порочный круг неправильного «использования» и ошибочного сенсорного восприятия, а также для надежной передачи кинестетической информации, Александер начал прикасаться руками к своим ученикам во время уроков. Задача техники Александера – постепенно восстанавливать объективную чувствительность к тому, что действительно происходит в теле, используя сознательные наблюдения, зеркала и тактильную коррекцию (руки преподавателя).



Рис. 2. Ошибочное сенсорное восприятие.
Человеку кажется, что он стоит прямо,
хотя на самом деле его спина
согнута наподобие лука

Итак, чтобы вернуться к навыку, заложенному в нас природой, быть гибким и телесно адаптивным, первая задача состоит в том, чтобы научиться *не реагировать* привычно и автоматически на внешние раздражающие стимулы. Людей от животных отличает наличие возможности сознательно выбирать свои реакции. В подтверждение этого Ф.М. Александер говорил, что «мы можем избавиться от привычки всей жизни за короткий срок, если будем использовать свой мозг» (Alexander F., 1995, p. 197).

Для этого Ф.М. Александер вводит принцип «ингибирования» (inhibition), который заключается в сознательном отказе от автоматических, привычных реакций и действий в ответ на внешние или внутренние стимулы. Это не подавление эмоций или физических реакций, а именно осознанное и добровольное

приостановление привычного паттерна движений, чтобы дать возможность телу и сознанию сделать иной, более подходящий выбор действия. В контексте понятий техники за ним стоит прекращение «достижения цели», которое вызывает неправильное «использование себя».

Принцип ингибирования имеет глубокое физиологическое обоснование. Автоматизированные привычки хранятся в нейронных цепях мозга. Эти цепи многократно усиливаются повторениями, создавая прочные нейронно-мышечные паттерны. Привычка становится доминирующей, и любые альтернативные пути движения затрудняются. Ингибирование же, по сути, прерывает эту автоматическую цепь, создавая временную паузу, позволяющую мозгу пересмотреть привычный паттерн и активировать другие нейронные пути. Это похоже на создание новой нейронной связи, формирование нового моторного навыка, который в дальнейшем вытесняет старую привычку, превращаясь в новый стандарт движения.

Практически, сначала необходимо заметить, что возник импульс к привычному действию, например, напряжение в шее при поднесении скрипки к плечу. Этот этап требует повышенного внимания и осознанности к своим привычным телесным реакциям. После того как музыкант распознает привычное действие, он сознательно решает не совершать его немедленно, а приостанавливает свой привычный автоматический ответ. Этот момент приостановки является ключевым элементом техники Александера.

Важнейшим понятием техники Ф.М. Александера также является «*первичный контроль*» (primary control). Под этим термином подразумевается динамическое и естественное взаимодействие между головой, шеей и спиной, непосредственно влияющее на общую коор-

динацию и эффективность движений всего организма. Согласно Александру, именно правильное соотношение головы, спины и шеи служит ключом к свободе и естественности всех движений человека.

Первичный контроль не обозначает статическую позу или положение, а представляет собой непрерывно действующий механизм, регулирующий баланс тела и координацию движений посредством «управления» головой и шеей, влияющих на позвоночник и конечности (рис. 3).

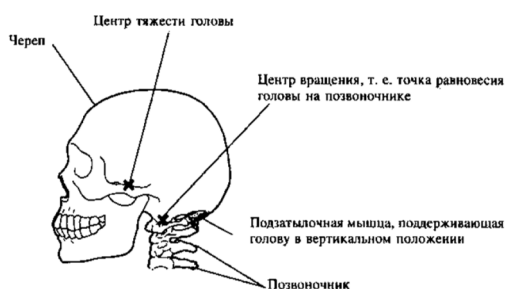


Рис. 3. Схема черепа и верхнего отдела позвоночника

Понимание первичного контроля может быть наглядно подтверждено примерами из животного мира, где это явление проявляется инстинктивно и является жизненно необходимо. Например, наблюдая за поведением хищников, можно заметить, как изменяется их осанка и движение перед прыжком. Характерный пример – охотящийся гепард: в момент обнаружения добычи он вытягивает голову «вперед и вверх», что мгновенно приводит к мобилизации всей мускулатуры, выпрямлению позвоночника и готовности к резкому рывку. Динамическое выравнивание головы и шеи немедленно отражается на эффективности всего движения животного. Следует отметить, что после необходимого напряжения, например, в момент подготовки к прыжку и самого прыжка, хищник полностью отпускает напряжение в шее и во всем теле, приходя в состояние равновесия.

Подобный механизм действует и у человека. Александр подчеркивал, что если человек позволяет голове естественно балансировать на шее без ненужного напряжения, это ведет к оптимальному использованию всего тела.

С физиологической точки зрения, первичный контроль тесно связан с понятием «рефлекса выпрямления» (righting reflex). Это врожденный рефлекс, обеспечивающий поддержание вертикальной позиции тела в пространстве. Он функционирует благодаря взаимодействию вестибулярного аппарата, проприорецепторов мышц и нервной системы. Особую роль здесь играют мышцы шеи, так как в них находится огромное количество нервных рецепторов, которые передают в мозг важную информацию о положении тела в пространстве.

В середине 1920-х гг. Рудольф Магнус, профессор фармакологии Утрехтского университета, заинтересовался проблемой того, как влияют физиологические механизмы на интеллектуальное и эмоциональное состояние (рис. 4). Вместе с коллегами он провел серию экспериментов для определения природы рефлексов и их воздействия на организм и написал свыше трехсот статей, посвященных этому вопросу. С точки зрения Магнуса, шейно-головные рефлексы играют главную роль в ориентации животного. Они регулируют положение тела, как при выполнении действия, так и во время отдыха.

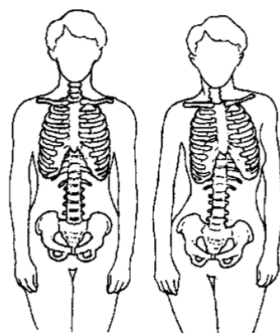


Рис. 4. Несбалансированная поза может вызвать напряжение костной системы и внутренних органов

Эксперименты Магнуса подтвердили то, что открыл Александер за четверть века до этого: движением управляет мозг. У человека (в отличие от животных, передвигающихся естественно и легко) голова при движении может быть откинута назад относительно центральной оси равновесия, что является источником многих проблем. Когда человек теряет баланс, первым движением становится выравнивание головы, за которым следует коррекция положения всего тела. Поэтому любое нарушение правильного расположения головы и шеи оказывает влияние на осанку и движения человека в целом. Для скрипачей это особенно значимо: неверное удержание головы и напряжение шеи непосредственно отражаются на способности свободно и точно двигать руками и плечами во время игры.

Противоположностью оптимального первичного контроля является «*паттерн испуга*» (startle pattern) – рефлекторная реакция на стресс или неожиданное событие. Этот паттерн характеризуется сокращением и напряжением мышц шеи, выдвиганием подбородка вперед, поднятием плеч, напряжением грудной клетки и сгибанием конечностей (рис. 5). Такие реакции запускаются неосознанно, но становятся хроническими при многократном повторении.

У скрипачей «паттерн испуга» может возникать непроизвольно в момент поднесения скрипки к лицу, когда инструмент воспринимается телом как внешний раздражитель. Скрипач незаметно откидывает голову назад и выдвигает подбородок, усиливая напряжение в шее и плечах. Это ведет к ухудшению первичного контроля и формированию неестественной игровой позы, вызывающей усталость и боль.

Используя осознание первичного контроля, скрипач может предотвратить запуск паттерна испуга и формирование не-



Рис. 5. Паттерн испуга

желательных привычек. Например, перед взятием инструмента музыкант должен дать команду голове направляться «вверх и вперед», избегая откидывания назад и ненужного напряжения мышц шеи. Это простое направление восстанавливает естественную взаимосвязь головы и позвоночника, позволяя телу найти оптимальное равновесие.

Другой пример – смена позиции левой руки. В момент перехода между позициями скрипач должен сохранять осознанность первичного контроля, не позволяя голове зажиматься и не нарушать естественного равновесия. Такое действие приводит к значительному снижению напряжения и увеличению точности и легкости в исполнении.

Как говорил Александер: «Нет такой вещи, как правильная позиция, но есть такая вещь, как правильное направление» (Alexander F., 1995, p. 194). Для устранения неэффективных привычек в использовании себя Александер применяет концепцию «*направления*» (direction), что в контексте техники обозначает сознательное и целенаправленное мысленное послание, которое музыкант (или любой

другой человек) адресует своему телу, чтобы предотвратить нежелательные реакции и обеспечить свободные, скоординированные движения. Александер понимал направление не как физическое движение или усилие, а именно как психофизическую инструкцию, ментальный «импульс», ориентированный на пробуждение естественной реакции организма. Описывая направления в «Использовании себя», Александер говорил о них как о «процессе, связанном с передачей сообщений от мозга к механизмам тела и передачей энергии, необходимой для использования этих механизмов» (Alexander F., 1946, p. 13).

Основное отличие направления от простых движений или мышечных усилий заключается в том, что оно не подразумевает выполнения физического действия. Вместо этого музыкант мысленно задает телу «идеальную» траекторию движения, позволяя организму самостоятельно отрегулировать мышечный тонус, оптимизируя координацию и баланс.

Направление – это не физическое усилие, а ментальное намерение. Тело реагирует на это намерение, автоматически изменяя мышечный тонус и положение. Направление не фиксирует тело в определенной позе, а предлагает постоянное движение или динамическую ориентацию в пространстве, включая в действие первичный контроль. Например, музыкант не пытается жестко «держат голову прямо», а постоянно позволяет ей свободно «направляться вверх и вперед», влияя на всю структуру тела, а не только на отдельные мышцы. Понятие направления особенно важно для музыкантов-струнников из-за частых проблем с напряжением верхних конечностей, шеи и плечевого пояса. Использование направления позволяет существенно уменьшить риск возникновения хронических болей и травм, одновременно улучшая исполни-

тельное мастерство и технические возможности.

После ингибирования музыкант мысленно произносит или просто формирует намерение «направить голову вверх и вперед, шею – свободной, спину – удлиненной и расширенной». Эти формулировки не являются командами для исполнения физического усилия, а лишь направляют внимание и намерение, запуская автоматическую рефлекторную реакцию тела.

После задания направления важно не мешать телу, не предпринимать попыток ускорить реакцию мышц. Нужно лишь дать телу возможность самостоятельно отреагировать, найдя естественную и оптимальную координацию движений. Например, когда скрипач мысленно направляет голову вверх и вперед, его позвоночник и плечи автоматически принимают естественную, расслабленную позицию, обеспечивающую свободу движений рук и максимальную гибкость.

Рассмотрим наиболее типичные вредные привычки, присущие скрипачам.

В основе вредных привычек скрипачей лежат определенные телесные закономерности. Организм всегда ищет равновесие, компенсируя недостатки одной части тела напряжением в другой. Например, при недостаточной фиксации скрипки подбородником музыкант рефлекторно поднимает левое плечо и зажимает шею, компенсируя недостаток поддержки. Скрипачи часто пытаются найти «идеальное» статичное положение, что ведет к хроническому напряжению. Причина кроется в подсознательном страхе уронить инструмент и недостаточной высоте подбородника или мостика. Вместо естественного движения тела и постоянной динамической адаптации возникает напряженная, статичная позиция, усиливающая усталость и дискомфорт (рис. 6).

Многие скрипачи также прижимают подбородок к скрипке слишком сильно,



Рис 6. Наглядная разница постановки скрипача без осознания взаимодействия с гравитацией и неэффективными привычками (слева) и с использованием принципов Техники Александера и более естественным анатомически положением тела (справа)

вытягивая шею вперед. Это происходит как рефлекторная реакция (так называемый паттерн испуга), возникающая при привычном поднесении инструмента к лицу, либо в результате неправильного подбора подбородника и мостика. Основоположающим фактором в формировании нежелательных двигательных привычек является неправильное взаимодействие между головой, шеей и туловищем. Эта взаимосвязь определяет весь характер координации и балансировки тела. Неверное положение головы (например, смещение вперед и вниз) приводит к избыточному напряжению шейных мышц, нарушению работы вестибулярного аппарата и потере общей координации. Неправильная поза, выраженная в асимметричном положении тела, вызывает хронический наклон и скручивание позвоночника. Это результат привычки удерживать инструмент статично, неосознанно подстраиваясь под его положение, а не адаптируя инструмент под естественное положение тела.

Чрезмерное напряжение предплечий и кистей рук проявляется при сильном давлении на струны и смычок, а также при стремлении музыканта контролировать их движения. Причина заключается в отсутствии осознания мышечного взаимодействия между шеей, плечами и руками, приводящее к изолированному и чрезмерному напряжению рук. Любое нарушение первичного контроля «голова-шея-спина» ограничивает движение рук, заставляя их компенсировать недостатки общего баланса за счет мышечного перенапряжения.

Для решения проблемы со сжатием шеи и подъемом левого плеча, мы предлагаем выполнение следующего упражнения, использующего принципы техники Александера. Сядьте удобно на стул, руки свободно положите на колени. Сознательно дайте себе команду: «Моя шея свободна, голова направляется вверх и вперед». Медленно поднимите левую руку, имитируя поднесение скрипки, наблюдая за реакцией шеи и плеча. При появлении ав-

томатического напряжения задержите реакцию (ингибируйте), дайте команду шее быть свободной, а плечу расслабиться и направиться вниз. Помните, что новая поза будет казаться вам неестественной из-за силы старых привычек. Повторите упражнение 5–7 раз, пока движение не станет свободным и естественным.

Чтобы устранить зажим подбородка и выдвигание головы вперед, сделайте упражнение на осознание баланса головы на атлантозатылочном суставе. Для этого встаньте прямо, ноги находятся под тазобедренными суставами, колени мягко направляются вперед. Чтобы обнаружить атлантозатылочный сустав, приложите кончики указательных пальцев к мягкому углублению в задней части основания ушной раковины. Представьте, что между пальцами мысленно пересекаются два направления: между ушами и за глазами. В точке их пересечения и находится атлантозатылочный сустав, соединяющий череп с позвоночником, и отсюда совершаются наши кивательные движения головой.

Для практики рекомендуется давать себе мысленное указание отпускать любое напряжение в месте этого соединения головы и шеи. Проверьте, напряжены ли глаза и можно ли позволить отпустить это напряжение, после этого начните вести ими вверх, не задействуя голову, и наблюдая за тем как она постепенно следует за направлением движения глаз вверх. После этого также поведите глазами вниз до уровня горизонта и позвольте голове мягко следовать за ними. То же самое сделайте и вниз до грудины и обратно. В промежутках проверяйте излишние напряжения в шее и отпускайте эти реакции (не делая действие, а думая об отпускании). Движение инициируется в том месте соединения головы и шеи, которая, в свою очередь вовлекается в процесс через удлинение и расслабление, но не явля-

ется главной в этом процессе. Далее возьмите и поднесите скрипку к подбородку, не нарушая этого естественного баланса. Если подбородок стремится зажаться, сознательно остановитесь, отпустите напряжение и повторите процесс. Рекомендуется делать это упражнение ежедневно по 3–5 минут перед занятиями.

Для устранения привычки скручивать или сгибать позвоночник и улучшения общей осанки отлично подойдет использование направлений. Сядьте на стул без спинки, стопы мягко стоят на полу с ощущением контакта с ним, ладони на бедрах. Представьте, что макушка мягко вытягивается вверх, а позвоночник естественно удлиняется и расширяется. Медленно совершайте легкие повороты корпуса влево и вправо, не теряя направления вверх. Теперь возьмите в руки инструмент, не меняя этого чувства расширения и вытяжения позвоночника. Повторяйте упражнение по 2–3 минуты несколько раз в день и перед началом игры.

Для осознания избыточного напряжения рук и плечевого пояса, а также создания ощущения свободы и легкости движений мы рекомендуем следующее упражнение. Стоя или сидя, опустите руки вниз и слегка встряхните ими, чувствуя тяжесть и расслабленность. После этого поднимите руки параллельно полу, представьте, что руки вытягиваются от спины, удлиняясь и расширяясь в стороны. Медленно сгибайтесь и разгибайтесь кисти и пальцы без дополнительного напряжения. Теперь возьмите скрипку и смычок, сохраняя это чувство легкости и удлинения рук от плеч и спины. Используйте это упражнение перед занятиями и между сложными техническими пассажами, по 2–3 минуты.

Для эффективного применения указанных упражнений в повседневной практике необходима регулярность. Упражнения должны выполняться ежедневно,

желательно перед каждым занятием на инструменте, чтобы постепенно сформировать новые нейронно-мышечные паттерны. Занятия перед зеркалом помогут точнее контролировать движения и быстро выявлять возвращение к старым привычкам. Также важно не спешить, давая телу время адаптироваться. Упражнения должны выполняться без усилий, с максимальной естественностью. Желательно сочетать самостоятельные упражнения с периодической помощью сертифицированного инструктора по технике Александера⁵, который может использовать специальный тактильный контакт, помогая лучше почувствовать изменения.

Использование представленной системы приемов и упражнений на основе принципов техники Александера позволит:

- снизить уровень хронического мышечного напряжения;
- улучшить осанку и общую координацию тела;
- избавиться от болезненных ощущений, связанных с неверной постановкой;
- повысить эффективность и выразительность исполнительских движений.

Таким образом, предложенные упражнения, интегрированные в повседневную практику музыканта, приведут к значительному улучшению качества движений и самоосознания механики их возникновения, а, следовательно, и к повышению уровня исполнительского мастерства скрипачей.

Анализ и практический опыт использования техники Александера в скрипичной педагогике демонстрируют ее несомненную эффективность в устранении наиболее распространенных исполнительских проблем таких, как избыточное компенсаторное мышечное напряжение, искажение осанки, нарушение баланса и недостаток исполнительской свободы. Внедрение элементов данной методики позволит на практике значительно по-

высить качество звукоизвлечения, стабилизировать исполнительские движения и раскрыть художественную выразительность музыкантов.

Выводы: 1. Осознание единства психофизических процессов является основополагающим элементом развития исполнителя. Техника Александера, благодаря принципам ингибирования, первичного контроля и направления, формирует у музыкантов важный навык телесной рефлексии, позволяющий преодолевать привычные шаблоны движений и достигать естественности в использовании своего тела.

2. Применение метода Александера способствует профилактике профессиональных нарушений и травм, являющихся распространенными проблемами среди исполнителей на струнных инструментах. Регулярное выполнение практик, направленных на улучшение баланса, осанки и устранение избыточного мышечного напряжения, эффективно предотвращает возникновение хронических болевых синдромов и других заболеваний опорно-двигательного аппарата.

3. Методика Александера предоставляет педагогам новые эффективные инструменты для индивидуального подхода к студентам. Учитывая различия анатомического строения и сенсомоторной организации учащихся, применение данного метода позволяет преподавателю выйти за рамки традиционных методик, предлагая студентам персонализированные стратегии достижения комфорта и свободы в исполнении. Однако для реализации этого необходимо предварительное практическое обучение основам техники у инструктора.

Исходя из вышеперечисленных выводов, нами видится важность интеграции техники Александера в структуру современного музыкального образования. Включение этой методики в регулярную

образовательную программу учебных заведений будет способствовать формированию у музыкантов осознанного теле-

сного контроля, что, в свою очередь, окажет позитивное влияние на весь комплекс профессиональных компетенций.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ввиду неизвестности имени основателя метода отечественной науке, приведем краткие биографические сведения о нем. Фредерик Матиас Александер родился в Австралии 20 января 1869 г. в многодетной семье фермеров. Детство его прошло в Виниарде, небольшом городке на северо-западном побережье Тасмании. С ранних лет его здоровье было слабым, и он часто страдал от респираторных заболеваний, что значительно ограничивало его возможности. В возрасте 17 лет Александер переехал в Мельбурн, где начал проявлять интерес к творчеству Уильяма Шекспира. Вдохновленный великим драматургом, он начал изучать вокал и ораторское искусство. Став профессиональным чтецом-декламатором, он создал небольшую труппу и начал гастролировать по Новой Зеландии.

Однако здоровье снова дало о себе знать, и из-за болезней, сопровождавшихся хрипотой, он потерял голос. Это оказало значительное влияние на его выступления и поставило под угрозу его карьеру. Многие врачи, с которыми консультировался Александер, рекомендовали ему отдых. Иногда, перед важными концертами, он по две недели не говорил ни слова. Но даже в таких условиях ему было трудно завершить выступление, не допустив искажений в голосе. Никто не мог объяснить истинные причины его проблем, и Александер решил самостоятельно разобраться в своих привычках, которые проявлялись на сцене. Вооружившись тремя зеркалами, он начал внимательно наблюдать за собой.

Александер заметил изменения в шейном отделе позвоночника, которые влияли на положение его головы. Во время речи он почувствовал, что его голова непроизвольно отклоняется назад и опускается вниз. Это вызывало изменения в движениях грудной клетки и подъем грудного отдела позвоночника, что, в свою очередь, сдавливало гортань. В результате он был вынужден дышать ртом, чтобы компенсировать недостаток воздуха. Эти рефлексy проявлялись и в обычной речи, но в меньшей степени, и усиливались в стрессовых ситуациях таких, как сценические выступления.

Неспособность изменить свои рефлекторные двигательные привычки подтолкнула Александера к исследованию. Осознавая, что он неэффективно управляет своим телом, он продолжал наблюдать и экспериментировать. В результате он понял,

что его привычка к напряжению связана с неправильной интерпретацией физических ощущений разумом, искажающей его восприятие. Когда Александер осознал тесную связь между физическими движениями и ментальным восприятием, он смог разработать методы устранения физиологического дисбаланса, который мешал его выступлениям.

В результате своих усилий он полностью избавился от проблем с голосом и угнетения голосовых связок. Затем он начал разрабатывать свою методику осознанного контроля над телесными реакциями. Кроме того, Александер отметил значительное улучшение своего физического состояния, которое ранее вызывало у него множество трудностей. Его прекрасный голос, контроль дыхания и манера держаться на сцене стали вызывать восхищение у слушателей. Многие люди начали обращаться к нему за помощью в решении своих проблем.

Александер начал оказывать помощь своим коллегам-актерам, и вскоре медики стали направлять к нему своих пациентов. Постепенно круг его учеников расширился и стал включать в себя представителей различных областей искусства, стремящихся улучшить свое владение телом. В дальнейшем Александер посвятил жизнь обучению других людей своей методике. В это время к нему присоединился младший брат, Альберт Редден Александер, и совместно они разработали ряд различных «процедур» и рекомендаций, которые в дальнейшем вошли в методику. Братья работали вместе около шести лет, преподавая в Сиднее и Мельбурне. Там доктор Стюард МакКей, известный хирург из больницы Люишема (Австралия), убедил Александра в том, что его методика представляет огромную ценность для всего человечества. Он посоветовал ему отправиться в Лондон, чтобы получить заслуженное признание за свой труд.

В апреле 1904 г. Александр отправился в Лондон. До начала Первой мировой войны он обучал своей технике многих известных людей того времени, принадлежавших к различным слоям общества. В те времена вопрос о естественном движении был предметом всеобщего интереса. Учениками и клиентами Александра были многие выдающиеся люди, в том числе Джордж Бернард Шоу. Олдос Хаксли, сэр Генри Ирвинг (актер), сэр Чарльз Шеррингтон (нобелевский лауреат в области физиологии и медицины) и профессор Е. Коффил (анатом и физиолог).

После начала Первой мировой войны Александр начал внедрять свою методику в Соединенных Штатах Америки. В 1925 г. он вновь поселился в Лондоне, где в 1930 г., по просьбе учеников, и основал первый учебный курс методики. В 1940-е гг., несмотря на преклонный возраст и даже перенесенный инсульт в 1947 г., Александр продолжал преподавание. Он ушел из жизни в 1955 г., оставив после себя не просто набор упражнений, а целостную образовательную систему, работающую на стыке психологии, физиологии и философии тела.

² Используются труды Ф.М. Александра: *Constructive Conscious Control of the Individual* (Конструктивный сознательный контроль над личностью), *Man's Supreme Inheritance* (Высшее наследие человека), *The Use of the Self* (Использование себя), *The Universal Constant in Living* (Универсальная константа в жизни); исследования его последователей: Раймонда Дарта, Френка Пьер Джонса, Рудольфа Магнуса (Magnus R., 1987), Дэвида Гарлика, Барбары Конейбл, Дженифер Джонсон и др.; а также труды отечественных скрипичных педагогов: К.Г. Мостраса (1960), А.В. Гвоздева (2014), Б.А. Струве, В.Ю. Григорьева, М.Б. Либермана (1973), В.Х. Мазеля (2002), Ю.И. Янкевича и др.

³ В русском языке нет точных аналогов слов, описывающих значение процессов, заложенных в названии одноименной книги Ф.М. Александра. Под термином «the self» Александр подразумевает личность в целом, состоящую из разума, тела и эмоций, и одним из первых заявляет об их неразрывной взаимосвязи и влиянии друг на друга. Тер-

мин «use» описывает непосредственное влияние всех элементов личности и их взаимосвязи на ее функционирование в целом. При дальнейшем упоминании термина «использование себя» в работе будет подразумеваться именно это значение.

⁴ Мышцы, суставы и сухожилия имеют органы чувств, называемые проприоцепторами, которые посылают в нервную систему обратную связь о положении части тела относительно остального тела и усилиях, предпринимаемых для достижения, сохранения или изменения этого положения. Мышцы шеи особенно хорошо снабжены проприорецепторами. Неправильно используя голову и шею, вы вызываете такие искажения своей проприоцепции, что она перестает быть надежной, тем самым влияя на ваши ощущения положения, движения, равновесия, тонуса, напряжения, расслабления, усилия и усталости.

⁵ Без взаимодействия с инструктором самостоятельное освоение принципов техники Александра по книгам или видеозаписям очень трудно и практически недостижимо ввиду ошибочного сенсорного восприятия. Человек может думать, что он меняет привычки, а на самом деле это будет подмена одного напряжения другим. Для осознания принципов техники на практике, необходимо брать уроки у «носителя» техники. В настоящее время единственным специалистом в России, имеющим официальную сертификацию, является Гаянэ Разумовская, которая работает в Москве. Автор лично занимался с ней в течение года, а также консультировался на предмет корректности перевода всей специальной терминологии техники.

ЛИТЕРАТУРА

Гвоздев А.В. Некоторые проблемы организации правой руки скрипача в свете задач художественного исполнения // *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 2. С. 307–310.

Либерман М.Б. Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача // *Вопросы музыкальной педагогики; Смычковые инструменты*. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1973. С. 60–77.

Мазель В.Х. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы. СПб.: Композитор, 2002. 180 с.

Мострас К.Г. Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача. М.: Музгиз, 1960. С. 19–44.

Alexander F.M. *The use of the self: its conscious direction in relation to diagnosis, functioning, and the control of reaction*. Bexley, Kent: Integral Press, 1946. 97 p.

Alexander F.M. *Articles and lectures: articles, published letters and lectures on the F.M. Alexander technique*. London: Mouritz, 1995. 267 p.

Magnus R. *Body Posture: Körperstellung. Experimental-physiological investigation of the*

REFERENCES

Alexander, F.M. (1946), *The use of the self: its conscious direction in relation to diagnosis, functioning, and the control of reaction*, Integral Press, Bexley, Kent, 97 p. (in Eng.)

Alexander, F.M. (1995), *Articles and lectures: articles, published letters and lectures on the F.M. Alexander technique*, Mouritz, London, 267 p. (in Eng.)

Gvozdev, A.V. (2014), "Some problems of organization of the violinist's right hand in light of the tasks of artistic performance", *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], no. 2, pp. 307–310. (in Russ.)

Liberman, M.B. (1973), "Some issues of development of technique of the left hand of the violinist", *Voprosy muzykal'noi pedagogiki; Smychkovye instrumenty* [Issues of musical pedagogy; Bowed instruments], Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, Novosibirsk, pp. 60–77. (in Russ.)

Magnus, R. (1987), *Body posture: körperstellung. experimental-physiological investigation of the reflexes involved in body posture, their cooperation and*

reflexes involved in body posture, their cooperation and disturbances. National Technical Information Service, 1987. 801 p.

disturbances, National Technical Information Service, 801 p. (in Eng.)

Mazel, V.Kh. (2002), *Muzykant i ego ruki: Fiziologicheskaya priroda i formirovanie dvigatel'noi sistemy* [The musician and his hands: physiological nature and formation of the motor system], Kompozitor, Saint Petersburg, 180 p. (in Russ.)

Mostras, K.G. (1960), *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: Voprosy tekhniki levoi ruki skripacha* [Essays on methods of teaching violin playing: questions of the technique of the left hand of a violinist], Muzgiz, Moscow, pp. 19–44. (in Russ.)

Сведения об авторах

Зуй Леонид Борисович, студент IV курса оркестрового факультета Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: k.lestorn@gmail.com

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

Authors Information

Leonid B. Zuy, 4th year student of the orchestral faculty at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: k.lestorn@gmail.com

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

Поступила в редакцию 14.04.2025

После доработки 21.05.2025

Принята к публикации 27.05.2025

Received 14.04.2025

Revised 21.05.2025

Accepted for publication 27.05.2025

© Жэнь Яобинь, 2025

УДК 784

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-176-185

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЫДАЮЩИХСЯ КИТАЙСКИХ ТЕНОРОВ ШИ ХУНЪЭ И ВАН ХУНВЭЯ: ОСОБЕННОСТИ ПЕВЧЕСКОГО СТИЛЯ

Жэнь Яобинь¹

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

Аннотация. Приобщение китайских певцов к мировому вокальному опыту и сохранение ими индивидуального стиля пения с китайской спецификой – одна из тенденций в вокальном искусстве Китая второй половины XX – начала XXI в., определяющая актуальность настоящего исследования. Цель статьи – осуществить анализ исполнительского творчества китайских теноров с точки зрения индивидуального стиля, сложившегося в интеграции традиций итальянской школы бельканто и китайской национальной культуры. Научная новизна данной работы определена стремлением дифференцировать эти черты на примере стиля пения китайских теноров Ши Хунъэ и Ван Хунвэя. Представляется, что одним из источников такой специфики служит корреляция тембровых качеств исконно национального стиля пения, присущего амплу *сяошэн* в пекинской опере, кратко охарактеризованном в статье, и тенорового пения западного типа. Совокупность дескриптивно-описательного, компаративного методов, элементы исполнительского анализа дают возможность сосредоточиться на общем и различном в вокальном искусстве Ши Хунъэ и Ван Хунвэя. Выявлено, что специфика коренится в среде формирования, особенностях творческих способностей и темперамента, характере образования, индивидуальных признаках тембровых характеристик голосов и чертах исполнительской манеры. Как и многие китайские тенора, оба певца получили музыкальное образование за рубежом или у преподавателей-иностранцев в Китае. Взаимодействие западных методов обучения и принципов вокального исполнения с национальными певческими традициями продемонстрировано на примерах трактовки Ши Хунъэ и Ван Хунвэем нескольких образцов камерного жанра китайской художественной песни. Показано, что индивидуальное преломление западных и национальных влияний позволило обоим вокалистам достичь беспрецедентного расцвета и выйти на мировой уровень

Ключевые слова: вокальное искусство, тенор, бельканто, Китай, исполнительский стиль, Ши Хунъэ, Ван Хунвэй

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Жэнь Яобинь. Исполнительское творчество выдающихся китайских теноров Ши Хунъэ и Ван Хунвэя: особенности певческого стиля // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 176–185. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-176-185.

PERFORMING CREATIVITY OF OUTSTANDING CHINESE TENORS SHI HONG'E AND WANG HONGWEI: FEATURES OF SINGING STYLE

Ren Yaobin¹

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

Abstract. The introduction of Chinese singers to the world vocal experience and the preservation of their individual singing style with Chinese characteristics is one of the trends in the vocal art of China in the second

half of the 20th – early 21st centuries, which determines the relevance of this study. The purpose of the article is to analyze the performance creativity of Chinese tenors from the point of view of individual style, formed in the integration of the traditions of the Italian bel canto school and Chinese national culture. The scientific novelty of this work is determined by the desire to differentiate these features using the example of the singing style of Chinese tenors Shi Hong'e and Wang Hongwei. It seems that one of the sources of such specificity is the correlation of the timbre qualities of the original national style of singing, inherent in the role of xiaosheng in Beijing Opera, briefly described in the article, and Western-type tenor singing. The combination of descriptive and comparative methods and elements of performance analysis make it possible to focus on the common and different aspects of the vocal art of Shi Hong'e and Wang Hongwei. It was revealed that the specificity is rooted in the environment of formation, features of creative abilities and temperament, the nature of education, individual features of the timbre characteristics of voices and features of the performing style. Like many Chinese tenors, both singers received their musical training abroad or from foreign teachers in China. The interaction of Western teaching methods and principles of vocal performance with national singing traditions is demonstrated through the examples of Shi Hong'e and Wang Hongwei's interpretation of several examples of the chamber genre of Chinese artistic song. It is shown that the individual refraction of Western and national influences allowed both vocalists to achieve unprecedented prosperity and reach the global level.

Keywords: vocal art, tenor, bel canto, China, performance style, Shi Hong'e, Wang Hongwei

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

For citation: Ren Yaobin (2025), "Performing creativity of outstanding Chinese tenors Shi Hong'e and Wang Hongwei: features of singing style", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 176–185. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-176-185.

Вокальное искусство в Китае активно развивается, при этом на процесс его становления и развития в течение XX столетия оказывали влияние различные факторы: западноевропейские традиции вокального искусства, в особенности жанр немецкой песни Lied, вокальное творчество русских и советских композиторов и, конечно, традиции китайской национальной музыки и древней китайской поэзии. С началом периода «реформ и открытости» вокальное искусство Китая превратилось в одну из самых влиятельных форм искусства, обладающих огромной аудиторией, значительной коммуникативной силой, а также широким социальным и культурным влиянием.

Целью исследования является сравнение вокального искусства выдающихся китайских теноров с точки зрения особенностей их исполнительского стиля и соотношения западной традиции и национальной культуры. В связи с этим решаются задачи изучения особенностей исполнительского стиля китайских теноров, дается анализ исполнения избранных песен китайских композиторов, определяется влияние западных методов

и приемов на теноровое пение в Китае и факторы сохранения национальной самобытности.

Научная новизна исследования обусловливается тем, что в русскоязычной музыковедческой литературе не осуществлено комплексного анализа пения китайских теноров, их репертуара и индивидуального стиля. Теоретическое значение статьи заключается в научном осмыслении специфических черт китайского тенорового камерного исполнительства. Практическое значение в том, что результаты работы могут послужить материалом для дальнейшего исследования исполнительского искусства выдающихся теноров Китая.

В истории развития традиционной вокальной музыки Китая не существует понятия тенора, привычного для западноевропейского вокального искусства. Однако в пекинской опере есть персонаж *сяошэн* (小生, xiǎoshēng) – ампула молодого человека, юноши, студента. Характерные черты *сяошэна* – отсутствие бороды, красивое лицо, изящество облика, но главное, особый стиль пения, представляющий собой комбинацию обычного

голоса и фальцета. Фальцет звучит выше, ярче и моложе обычного голоса, что сразу выделяет молодого персонажа. При этом стиль пения *сяошэна* должен отличаться от стиля пения женских амплуа *дань* (旦, dàn). Звучание мужского голоса должно быть сильным, но не грубым, широким, но не мягким. Эта техника весьма нелегка в исполнении и требует значительного вокального мастерства.

Говоря о традиционной вокальной музыке Китая, мы подразумеваем «методы и стиль пения на основе родного языка с использованием национальных физиологических и психологических особенностей, демонстрацией правил метрики и ритма китайской музыки и отражением эстетики и духа китайской традиционной культуры» (Люй Цзяин, 2024, с. 10). Постепенно, в процессе вестернизации китайской культуры, начавшейся еще в конце XIX в., элементы западной музыки проникли глубоко в музыку Китая, затронув все области музыкального искусства. Так, китайские певцы-тенора, с детства впитавшие национальный дух и навыки пения народных песен, зачастую получали вокальное образование за рубежом или у преподавателей-иностранцев в Китае, осваивая технику итальянского бельканто, что положительно сказалось на выразительных характеристиках тембра и певческом диапазоне голоса. Влияние западных методов обучения и принципов вокального исполнения и их органичное взаимодействие с национальными певческими традициями позволило китайской вокальной музыке достичь беспрецедентного расцвета и выйти на мировой уровень. Среди выдающихся китайских теноров наиболее известными являются Ши Хунъэ, Ван Хунвэй, Дай Юйцян, Вэй Сун, Мо Хуалун, Ли Шуанцзян, Цзян Давэй, У Яньцзэ, Ли Гуанси, Хэ Цигуан, Лю Шимин, Ян Вэйвэнь, Ян Ян, Ши Ицзе и др.

Остановимся на вокальном искусстве двух выдающихся теноров Ши Хунъэ

и Ван Хунвэя – различных по образованию, жизненному и творческому опыту и техническим возможностям – и сравним черты их исполнительского стиля на примере песен китайских композиторов, а также проследим степень влияния западной вокальной традиции.

Ши Хунъэ (施鸿鄂, 1934–2008) – китайский певец, лирико-драматический тенор. Он родился в городе Ханькоу (ныне часть городской агломерации Ухань). С ранних лет проявив талант к пению, в 1950 г. Ши Хунъэ поступил на вокальное отделение Шанхайской консерватории. В 1956 г. он был выбран для обучения пению в Болгарской государственной консерватории (ныне Национальная музыкальная академия в Софии) и отправился в Софию.

Наставником молодого певца стал известный болгарский певец-баритон Христо Брымбаров (Чжан Вэй, 2005, с. 59). Ученик оперного певца И. Вульпе, Брымбаров унаследовал от своего учителя классическую итальянскую вокальную школу бельканто, которой Вульпе, в свою очередь, овладел под руководством прославленных итальянских мастеров пения К. Эверарди и У. Мазетти. Благодаря Брымбарову Ши Хунъэ блестяще освоил вокальную технику бельканто и в будущем стал известен как «китайский Паваротти»¹. Учебу в Болгарской консерватории Ши Хунъэ окончил с отличием в 1962 г. и в том же году занял первое место на конкурсе классического вокала в рамках Восьмого Всемирного фестиваля молодежи в Хельсинки, став первым китайским певцом, получившим первую премию международного музыкального конкурса.

Вернувшись в Китай, Ши Хунъэ стал ведущим солистом Шанхайского оперного театра и исполнял главные партии в таких операх Дж. Пуччини, как «Мадам Баттерфляй», «Тоска», «Турандот» и «Богема», а также «Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди и мн. др. Европейская опера была новым жанром для Китая

и проникала в музыкальную жизнь страны весьма медленно. Впервые европейский и русский оперный репертуар утвердился в Китайском театре оперы и балета в Пекине лишь в 1956 г. (Чэнь Чэньцзы, 2023, с. 172). Во многом благодаря творчеству Ши Хунъэ западные оперы постепенно становились очень популярными и любимыми в Китае. Его часто приглашали выступать на музыкальных сценах Японии, Германии, Австрии, США и других стран, где выдающийся китайский тенор давал сольные концерты и читал лекции по вокальной методике. В 1980–1990-х гг. в Китае он являлся настоящим лидером бельканто, возглавил Шанхайский оперный театр и активно передавал свой вокальный опыт молодым талантам, воспитав целое поколение китайских певцов². Среди его воспитанников – известные оперные певцы Чэн Чжи, Чжан Цзиньминь, Дай Юйцян, Вэй Сун.

Вокальное исполнительство Ши Хунъэ отличают ярко выраженные черты итальянской школы бельканто: широкий певческий диапазон, плавность переходов между регистрами, свободное владение дыханием, большая внутренняя сила голоса, но при этом мягкость тембра, на верхних звуках приобретающего металлическое звучание. За свою многолетнюю карьеру певец исполнил не только представительные оперные партии, но и множество песен и романсов на итальянском, немецком и английском языках. В его репертуар вошли такие известные во всем мире песни, как «Санта Лючия», «Вернись в Сорренто», «O, sole mio» и др. Кроме того, Ши Хунъэ явился тонким интерпретатором китайской музыки. Жемчужинами его репертуара стали китайские художественные песни «На реке Сунгари», «Я сражаюсь за великую Родину», «Звезда жизни», «Посылаю мысли сердца», «Красная река» и др.

«Звезда жизни» («生命的星») – классическая китайская художественная песня,

написанная в 1982 г. женщиной-композитором Гу Цзяньфэнь (谷建芬, р. 1935), автором около тысячи широко известных в Китае песен (Ху Юйцин, 2017, с. 199). Гу Цзяньфэнь приехала в Шанхай и передала песню Ши Хунъэ для премьерного исполнения. По содержанию это страстное и глубокое философское размышление человека о прожитой жизни и своей путеводной звезде. В музыкальном отношении песня весьма сложна и требует от исполнителя высокого уровня вокального мастерства. Мелодия охватывает диапазон почти в две октавы ($c—as^1$) и отличается интонационной прихотливостью, ходами на широкие интервалы, обилием мелизматике. Сложна она и в ритмическом плане: ритмический рисунок очень разнообразен и включает пунктирные фигуры, триоли, длинные выдержанные звуки (пример 1).

Ши Хунъэ представил прекрасный художественный образец исполнения данной песни. Его пение в традициях итальянского бельканто отмечено деликатностью обработки звука и большой плавностью голосоведения. Это особенно заметно на широких интервалах, которые певец исполняет ровным звуком, не меняя позиции, что придает звучанию мелодии особую певучесть.

Начальные фразы куплетов, посвященные воспоминаниям о далеких днях юности, Ши Хунъэ поет негромко, как бы вполголоса. На словах «Волны жизни, вздымающиеся волны» («但那生活的浪花汹涌的浪花») и «Искра в моем сердце продолжает светиться» («但我心灵的火花不息的火花») его тембр обретает трепетность и проникновенность благодаря филигранной работе с дыханием и особому приему взволнованного «подрагивания» голоса. Мелодия припева поднимается к самым высоким звукам диапазона песни, она исполнена страстного чувства и горячего призыва к своей звезде. Голос Ши Хунъэ значительно меняется, стано-

вится уверенным, звучит полно, ярко на широком дыхании и крепкой опоре. Ключевые слова обращения к звезде «Звезда жизни» («生命的星») произносятся речи-

тативом на паузе, без сопровождения, как речь о сокровенном, и Ши Хунъе исполняет их как бы говорком, будто и впрямь обращаясь к путеводной звезде (пример 2).

Пример 1. Гу Цзяньфэнь. «Звезда жизни», тема куплета

2. 我 少年 时 候， 我 曾 经 苦 苦 的
1. 在 那 黑暗 绝望 的 时 候， 我 眼 中 充 满 忧 愁

我 想 起 那 些 忧 愁 的 时 候， 我 眼 中 充 满 忧 愁

Пример 2. Гу Цзяньфэнь. «Звезда жизни», окончание припева

我 心 中， 明 生 命 的 星 星 你 不 要 离 开 我
我 心 中， 明 生 命 的 星 星 你 不 要 离 开 我

Таким образом, песня «Звезда жизни» тенора Ши Хунъэ технически виртуозна и художественно убедительна, звучит с искренним и глубоким пониманием ее философского и музыкального содержания.

Совершенно иной стиль вокального исполнения представлен в творчестве другого известного китайского певца, тенора Ван Хунвэя. Ван Хунвэй (王宏伟,

р. 1968) не только выдающийся исполнитель, но общественный деятель: работает в должности президента Тяньцзиньской консерватории, директора Ассоциации китайских музыкантов, а также вице-председателя Пекинской ассоциации музыкантов. Певец родился в округе Вэньцюань в Синьцзяне, где служил его отец. Ранние годы Ван Хунвэй провел на просторах Западного Китая, слушая севе-

ро-западные китайские народные песни и монгольские напевы. Эти ранние музыкальные впечатления оставили неизгладимый след в душе мальчика и решающим образом повлияли на его артистическое становление. Когда Ван Хунвэй исполнилось четыре года, его отец скончался от болезни, и мать с детьми переехала в провинцию Хэнань, где мальчик увлекся хэнаньской оперой и начал петь. В 1984 г. в Синьцзяне он записался в ряды армии, а в 1987 г. вступил в Коммунистическую партию Китая. С этого времени начались его серьезные занятия пением с Чао Хаоцзянем – тенором, солистом Художественного ансамбля Синьцзянского военного округа, а позже – с Ци Хунгеном, профессором Синьцзянского университета искусств.

В 1990 г. Ван Хунвэй поступил в Урумчинский филиал Сианьской военной академии с целью изучения уйгурского языка и параллельно учился в Художественном институте Народно-освободительной армии Китая в классе преподавателя Мэн Лин (в 2003 г. там же он получил степень магистра вокальной музыки). После окончания военной академии он в звании офицера стал служить в политическом отделе Синьцзянского военного округа, а с 1997 г. стал солистом Художественного ансамбля Синьцзянского военного округа. В 1995 г. Ван Хунвэй принял участие в финале китайского Национального конкурса песни, где удостоился золотой медали. В этом же году он участвовал в Конкурсе народной песни пяти северо-западных провинций, после которого певец глубоко увлекся народным пением. С этого момента и в течение 2000-х гг. он совершенствовал свои вокальные навыки и принимал участие в огромном количестве вокальных конкурсов, где неизменно занимал призовые места и удостоивался почетных премий, таких как, например, Национальная премия за выдающиеся достижения в области пения (1996), Пре-

мия национального телевидения «Золотой орел» (2000) и др.

В 2008 г. Ван Хунвэй исполнил главную партию в опере Чжао Цзипина «Тетя Мичжи Суйдэхан» и открыл новую – оперную – страницу своего творчества. Сегодня в его творческой копилке – главные партии во многих знаменитых китайских национальных операх таких, как «Женитьба Эрхэя», «Великий поход», «Горы и моря», «Узел» и других, всего 15 опер³. С 2012 г. Ван Хунвэй начал педагогическую деятельность, преподавая пение в Художественном институте Народно-освободительной армии, а с 2017 г. – на музыкальном факультете Хунаньского педагогического университета. В 2021 г. артист был назначен президентом Тяньцзиньской консерватории.

Незаурядные природные вокальные данные и прекрасное музыкальное образование позволяют Ван Хунвэй исполнять разнообразные по стилю произведения. Его репертуар состоит из оперных партий в китайских национальных операх, современных художественных песен китайских композиторов, популярных западных песен, народных песен этнических меньшинств Синьцзяна, Тибета и Внутренней Монголии, а также традиционных песен народов хуэй и хань. Репрезентативные песни Ван Хунвэя – «Быстрая вода Хуанхэ», «Небесная дорога», «Сын путешествует за тысячу миль», «Новогодний ужин» и мн. др.

Особенностью вокального исполнительства Ван Хунвэя является уникальный северо-западный стиль – величественный, героический и страстный. Поскольку певец вырос на западе Китая, в Синьцзяне и учился у местных мастеров пения, его понимание и исполнение народных песен западного региона очень точное. Его пение одновременно высокое и героическое, мягкое и нежное. За такую манеру исполнения и красивый тембр голоса необыкновенно широкого диапазона

Ван Хунвэй получил почетное прозвище «Король западных песен» («民歌王子»)⁴.

Любопытно, что, говоря о широте диапазона, мы уже касаемся проблемы взаимодействия западного и восточного начал в вокальном искусстве Китая. С одной стороны, китайскому народному пению многих северных и западных регионов присущ так называемый «высокий» стиль, предполагающий исполнение песен на высоких тонах и создающий уникальное, чрезвычайно характерное звучание. С другой – расширением диапазона исполнения вокальной музыки китайские певцы обязаны западной манере академического пения и особенно технике бельканто, охватывающей разные певческие регистры и требующей незаметного перехода голоса между ними. В то время как «для китайского национального пения такой проблемы не существовало – каждый персонаж или каждое вокальное сочинение использовали единый регистр с максимально развитым голосообразованием внутри него» (Лю Цзяин, 2019, с. 280).

Неудивительно, что одной из центральных песен в репертуаре Ван Хунвэя стала «Западная песня» («西部放歌»), написанная в 2000 г. композитором Инь Цинем (印青, р. 1954) на слова поэта и сценариста Цюй Юаня (屈塬, р. 1959). «Западная песня» вошла в знаменитую «Западную трилогию» наряду с еще двумя шедеврами современной китайской вокальной музыки – «Западной песней о любви» и «Западным гимном». Песня была создана специально для Ван Хунвэя. Это неслучайно: композитор Инь Цин, как и тенор Ван Хунвэй, всегда был тесно связан с армией. Он был руководителем Ансамбля песни и пляски Отдела политической работы Центрального военного совета КПК, а также автором таких популярных военных песен, как «Командир отделения», «Парадная военная песня», «Душа пограничной армии», «Солдат-

ские лавры» и др. В 1999 г. на одном из конкурсов Инь Цин услышал исполнение Ван Хунвэем песни «Великий Северо-Запад» и был глубоко впечатлен его талантом. Композитор начал писать песню, ориентируясь на певческий диапазон и технику певца, чтобы как можно полнее реализовать его вокальные возможности. В 2001 г. Ван Хунвэй с огромным успехом исполнил «Западную песню» на гала-концерте Весеннего фестиваля CCTV.

Мелодия «Западной песни» решительная, волнующая, пронзительная, она построена на размашистых интонационных оборотах, которые придают песне широту и героический характер. Диапазон мелодии отражает певческий диапазон исполнителя Ван Хунвэя и поражает своим объемом в две октавы ($es—es^2$) и обилием запредельно высоких для тенорового голоса звуков, которые Ван Хунвэй поет непринужденно, с блеском (пример 3).

Песня очень сложна не только интонационно, но и технически, мелодия ее наполнена форшлагами, мордентами, триолями (выразительный распев слова «почему» – «哎»), сложнейшими синкопами и выдержанными высокими звуками (фраза «следуйте за солнцем» – «跟着那 太阳 走»). Техническая сложность усугубляется преобладающей высокой тесситурой, яркой динамикой и быстрым темпом во втором разделе песни. Кроме того, исполнитель вносит в исполнение мелодии элементы китайского народного пения – опевания и особые ниспадающие на глиссандо концовки фраз (пример 4).

«Западная песня» Ван Хунвэя, таким образом, объединила в себе современный музыкальный материал и глубоко национальную манеру его исполнения, что привнесло в произведение героический дух славной истории западных земель и сделало его уникальным не только в творчестве прославленного тенора, но и в китайской вокальной музыке в целом.

Пример 3. Инь Цин. «Западная песня», тт. 13–18

Пример 4. Инь Цин. «Западная песня», тт. 9–12

Яркий, величественный и эмоциональный стиль исполнения Ван Хунвэя явился важной вехой в развитии тенорового вокального искусства в Китае и оказал влияние на многих молодых певцов. «Благодаря своему уникальному музыкальному стилю и проникновенному пению он интерпретирует истории и эмоции, скрытые в западной земле. Будь то безудержность лугов или упорство пустыни, он может использовать свое пение, чтобы пробудить у людей проникновенные чувства к северо-западному краю»⁵.

Рассмотрев два конкретных примера китайского тенорового исполнительства, мы можем сделать вывод о непосредственном влиянии западного музыкального образования на формирование исполнительского стиля китайского певца. Так, стиль тенора Ши Хунвэя, получивше-

го классическое вокальное образование за рубежом, в Болгарии, впитал в себя лучшие традиции итальянского искусства бельканто с его характерной плавностью голосоведения, широтой дыхания, ровностью звучания во всех регистрах и прикрытой манерой звукообразования. Тем не менее, китайская природа дарования певца и первое образование в Шанхайской консерватории тоже сыграли значительную роль в формировании его исполнительского стиля, что отразилось в первую очередь в тончайшей передаче смыслового содержания вокальных произведений, во внимании к фонетическим аспектам китайской речи и взаимодействию поэтического текста и мелодии.

Исполнительский стиль тенора Ван Хунвэя разительно отличается от стиля Ши Хунвэя. Ван Хунвэй, выросший в сель-

ской местности в окружении народных песен запада и получивший образование также на западе Китая, испытал огромное влияние национальной музыки народов данного региона. Кроме того, основы вокального искусства ему преподавали мастера традиционного западного пения, принципы которого Ван Хунвэй блестяще воплотил в своем исполнительском творчестве. Его яркий, звонкий, характерно открытый певческий звук, потрясающий диапазон, подвижность голоса и наполненность тембра в сочетании с крепкой академической вокальной базой сделали его стиль самобытным и глубоко национальным.

Также мы можем сделать вывод и о высоком уровне развития тенорового исполнительства в Китае, представляющем необычную, синтетическую картину. Признанный мастер итальянского бельканто на китайской сцене Ши Хунъэ и представитель этнических теноров новой эпохи Ван Хунвэй, при всем различии в творческих методах и вокальной технике, оказали глубокое влияние на китай-

скую вокальную сцену второй половины XX – начала XXI в. Китайские тенора с начала XX в. и по сей день систематически осваивают навыки западного бельканто. По мере того, как этот академический стиль пения постепенно совершенствовался, он, несомненно, влиял на национальную вокальную музыку.

Однако отметим его скрытую опасность для национальной музыкальной культуры. Индивидуальность в пении является важной чертой. Без нее невозможно говорить о развитии национальной вокальной музыки и создании национальной вокальной школы. Поэтому китайские тенора должны не только учиться западным методам и приемам пения, но и стараться сохранять национальные традиции, находя возможности для органичного сочетания достижений западного музыкального искусства и традиций китайской народной музыки. Только так они смогут в полной мере использовать возможности для лучшего развития вокальной музыки своей страны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 王燕. 施鸿鄂歌声永留人间 中唱计划推出纪念专辑 // CCTV节目官网. (Ван Янь. Певческий голос Ши Хунъэ навсегда останется в мире. Чжуншан планирует выпустить памятный альбом // Официальный сайт CCTV.com). URL: <https://ent.cctv.com/20080318/100005.shtml> (дата обращения: 23.09.2024).

² Там же.

³ 邓涵予. 王宏伟 舞台得来不易·我格外珍惜 / 责任编辑 李江涛 // 四川日报. (Дэн Ханьюй. Ван

Хунвэй: сцена дается нелегко, и я ее очень ценю // Sichuan Daily). URL: http://www.ce.cn/culture/gd/202011/03/t20201103_35966500.shtml (дата обращения: 25.09.2024).

⁴ Там же.

⁵ 歌唱家王宏伟 // 搜狐 (Певец Ван Хунвэй // Портал Соуху). URL: https://www.sohu.com/a/655183255_121198446 (дата обращения: 22.09.2024).

ЛИТЕРАТУРА

Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 278–282.

Люй Цзяин. Китайское bel canto в контексте формирования национальной вокальной школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2024. 27 с.

Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока

REFERENCES

Chen Chenzi (2023), "The evolution of the musical art of China: on the question of the peculiarities of the development of the dialogue between the music of the East and the West", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 164–175. (in Russ.)

Hu Yuqing (2017), 20 shì jì zhōng guó shēng lè fā zhǎn shǐ [The development history of Chinese vocal music in the 20th century], Higher Education Press, Pekin, 360 p. (in Chin.)

и Запада // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 164–175.

胡郁青著. 20世纪中国声乐发展史. –北京: 人民出版社, 2017. (Ху Юйцин. История развития китайской вокальной музыки в XX веке. Пекин: Народное издательство, 2017. 360 с.)

张伟. 20世纪中国声乐教育. 陕西师范大学, 2005. (Чжан Вэй. Вокальное образование Китая в XX веке. Шэньсийский педагогический университет, 2005. 160 с.)

Lu Jiaying (2019), “Singing technique in the vocal traditions of Chinese musical culture”, *Manuscript*, Vol. 12, Issue. 11, pp. 278–282. (in Russ.)

Lu Jiaying (2024), *Kitajskoe bel canto v kontekste formirovaniya nacional'noj vokal'noj shkoly* [Chinese bel canto in the context of the formation of the national vocal school)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhny Novgorod, 27 p. (in Russ.)

Zhang Wei (2005), *20 shì jì zhōng guó shēng lè jiào yù . shǎn xī shī fàn dà xué* [Vocal education in China in the 20th century], Shaanxi Normal University, 160 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Жэнь Яобинь, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: presidentmusik@mail.ru

Author Information

Ren Yaobin, postgraduate of the Department of Music Upbringing and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: presidentmusik@mail.ru

Поступила в редакцию 10.02.2025

После доработки 21.05.2025

Принята к публикации 27.05.2025

Received 10.02.2025

Revised 21.05.2025

Accepted for publication 27.05.2025

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2025, Т. 13, № 2

16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Е.В. Сафонова*

Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.06.2025. Дата выхода в свет 30.06.2025

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 16,27. Уч.-изд. л. 13,6

Тираж 300 экз. Заказ № 100. 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