
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 10, № 4. 2022

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2022

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031
Vol. 10, no. 4. 2022

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2022

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 (Россия, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения,

кандидат филологических наук, профессор (Россия, Санкт-Петербург)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Республика
Беларусь, Минск)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Дубровская Марина Юзёфовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор
(Россия, Москва)

Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор (Россия,
Новосибирск)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

Курления Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Кърклияски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)

Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
профессор (Россия, Москва)

Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
доцент (Россия, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Екатеринбург)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикистан, Душанбе)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Web Site: vestnik.nsmlinka.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 (Russia, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Antipova Yuliya V., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Drozhdzhina Marina N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarus, Minsk)

Karelina Ekaterina K., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Karklisytsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Yakutsk)

Leonova Natal'ya V., Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism),

Professor (Russia, Moscow)

Michkov Pavel A., Cand. Sc. (Art Criticism) (Russia, Novosibirsk)

Molchanov Andrei S., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism),

Docent (Russia, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Ekaterinburg)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Robustova Lyudmila P., Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russia, Saint Petersburg)

Stepniak Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Poland, Olsztyn)

Svetlova Ol'ga A., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Rostov on Don)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Tajikistan, Dushanbe)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology),

Professor (Russia, Saint Petersburg)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Moscow)

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЗЕПУС И СИБИРСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

© Кондратьева, Н.М., 2022

УДК 78.01; 781.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-5-21

В.В. МАЗЕПУС: СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКОГО ПУТИ

Н.М. Кондратьева¹

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

Аннотация. Мемориальная статья посвящена 75-летию со дня рождения выдающегося ученого, профессора кафедры этномузыкознания НГК им. М.И. Глинки, создателя новосибирской этномузыкологической школы В.В. Мазепуса (15.01.1947 – 02.12.2006). В ней приведены биографические сведения, а также охарактеризованы основные результаты его научной, педагогической и творческой работы. В качестве основных результатов этномузыкологической деятельности рассматриваются несколько новых, разработанных им методологических подходов. Первым из них является универсально-грамматический метод, позволяющий описывать различные культурные феномены с помощью системы разноразмерных инвариантов – минимальных сегментов (на уровне сегментации), позиционных инвариантов (на уровне синтагматики) и функциональных инвариантов (на уровне парадигматики). На следующих этапах анализа выявляется грамматика изучаемого стиля и дается ее культурная интерпретация. Следующими вехами стали разработки артикуляционной классификации этномузыкальных тембров и ее акустической поддержки, метод статистического анализа ритма, сравнительно-исторические методы относительной хронологии и внешнего сравнения. Заметный вклад В.В. Мазепус внес в методологию комплексно-текстологического исследования, методологию исследования перцептивного мышления фольклорных исполнителей и методологию ареальных исследований коренных сибирских культур. Особого внимания заслуживает развитие теории интонационной культуры этноса. В ее основе лежит идея выявления суперграмматики, регулирующей различия жанровых традиций и объединяющей их в единое целое. Важнейшими компонентами педагогической работы В.В. Мазепуса были разработка и чтение на протяжении 18 лет шести уникальных авторских курсов, связанных с основными направлениями его научных исследований. Эти курсы способствовали воспитанию высокопрофессиональных специалистов, формированию научной школы и превращению Новосибирской консерватории в один из ведущих этномузыкологических центров. В приложении к статье приведены списки опубликованных трудов В.В. Мазепуса, дающих представление об исследованиях, а также дипломных работ и кандидатских диссертаций, выполненных под его руководством.

Ключевые слова: В.В. Мазепус, этномузыкология, музыкальная культура Сибири, методы анализа музыкальных текстов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кондратьева Н.М. В.В. Мазепус: Страницы жизни и основные вехи этномузыкологического пути // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 5–21. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-5-21.

V.V. MAZEPUS: LIFE PAGES AND MAIN RESULTS OF ETHNOMUSICOLOGICAL ACTIVITY

N.M. Kondrat'eva¹

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

Abstract. This memorial article is dedicated to the 75th anniversary of the birth of V.V. Mazepus (15.01.1947 – 02.12.2006), an outstanding scientist, professor of the Novosibirsk State Conservatory and founder of the Novosibirsk ethnomusicological school. It provides biographical information and describes the main results of his scientific, pedagogical and creative work. Several new methodological approaches, developed by him are considered as the main results of ethnomusicological activity. The first of these is the universal grammar method, which allows describing various cultural phenomena using a system of multilevel invariants. These are minimal segments (at the level of segmentation), positional invariants (at the syntagmatic level) and functional invariants (at the paradigmatic level). At the next stages of analysis, the grammar of the studied style is determined and its cultural interpretation is given. The next achievements were the development of an articulatory classification of ethnomusical timbres and its acoustic support, a method of statistical analysis of rhythm, comparative historical methods of relative chronology and external comparison. V.V. Mazepus also made a significant contribution to the methodology of complex textological research, the methodology of studying the perceptual thinking of folklore performers and the methodology of areal studies of indigenous Siberian cultures. The development of the theory of intonation culture of an ethnos deserves special attention. It is based on the idea of identifying supergrammar that regulates the differences in genre traditions and unites them into a single whole. The most important components of V.V. Mazepus' pedagogical work were the development and reading of six unique author's courses related to the main areas of his scientific research. V.V. Mazepus taught these courses for 18 years. They also contributed to the education of a cohort of highly professional specialists, the formation of a scientific school and the transformation of the Novosibirsk Conservatory into one of the leading ethnomusicological centers. The application to the article contain lists of published works by V.V. Mazepus, which give an idea of the research carried out, as well as diploma papers and master's theses carried out under his supervision.

Keywords: V.V. Mazepus, ethnomusicology, musical culture of Siberia, methods of musical texts analysis

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

For citation: Kondrat'eva, N.M. (2022), "V.V. Mazepus: Life pages and main results of ethnomusicological activity", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 5–21. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-5-21.

В 2022 г. коллеги и друзья отмечают дату, связанную с жизнью выдающегося ученого, профессора кафедры этномузыкознания НГК им. М.И. Глинки, создателя новосибирской этномузыкологической школы Владимира Владимировича Мазепуса – 75-летие со дня его рождения. Это служит поводом для того, чтобы вспомнить каким он был, осознать масштабы оставленного им наследия и почтить его память.

Известно, что некоторые исторические эпохи (например, эпоха Просвещения) порождали людей, обладавших энциклопедическими познаниями, которые внесли заметный вклад в развитие сразу нескольких наук и искусств. Но XX в., с его ярко выраженными тенденциями к дифференциации в рамках каждой науки и к узкой специализации, такие культурные феномены в целом не свойственны. Тем более удиви-

тельной представляется личность Владимира Владимировича.

В.В. Мазепус (рис. 1) родился 15 января 1947 г. в д. Спирово Тверской области, куда временно переехала из Свердловска к его прабабушке мать Вера Георгиевна. В Свердловск Вера Георгиевна была эвакуирована вместе с институтом, в котором училась, из Ленинграда. Здесь она и встретила с Владимиром Мечиславовичем Мазепусом — сыном расстрелянного в 1937 г. «врага народа», советского контрразведчика, сотрудника польской секции Коминтерна Мечислава Леонардовича Мазепуса. Родители имели высшее техническое образование, отец был высококвалифицированным специалистом, в разные годы на разных уровнях возглавлявшим организацию и проведение взрывных работ¹.

В 1962 г. В.В. Мазепус стал победителем олимпиады по физике и участником первой Летней физико-математической школы в Новосибирском академгородке. После окончания Летней школы, несмотря на 15-летний возраст и отсутствие аттестата о среднем образовании, он был приглашен Г.И. Будкером на работу в Институт ядерной физики СО АН СССР. Работая в теоретическом отделе этого известного во всем мире научного центра, он экстерном сдал экзамены за школу, поступил на физический факультет Новосибирского университета, окончил его в 1970 г., написав

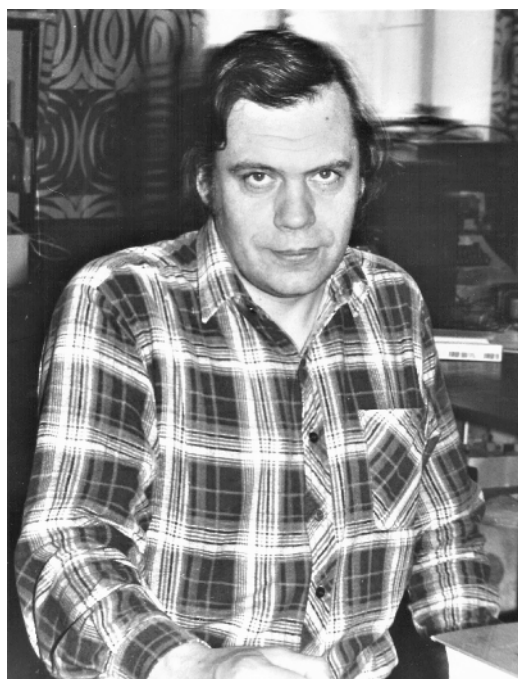


Рис. 1. Владимир Владимирович Мазепус, 1987 г.

дипломную работу под руководством С.Т. Беляева, защитил в 1984 г. под руководством В.Г. Зелевинского кандидатскую диссертацию «Микроскопические модели в теории вращения атомных ядер», опубликовал 18 научных работ по ядерной физике.

Эти работы были посвящены проблемам когерентной неустойчивости пучка в камере с непроводящими стенками, коллективным возбуждениям конечных фермисистем в области фазового перехода, взаимодействию адиабатических колебаний с фононами, градиентной инвариантности и вращению нечетных деформированных ядер, описанию ротационных возбуждений нечетных ядер методом проектирования, проверке метода обобщенной матрицы плотности в модели

Эллиотта, обобщению модели частица+ротор с учетом неадиабатических эффектов, спектрам вращательных полос нечетных изотопов диспрозия в неадиабатической модели частица+ротор, микроскопической оценке кластеризации в легких ядрах, зарядовой плотности ядра ^{15}N в кластерной α -модели, формфактору ядра ^4He в 4-центральной модели, описанию реакции $^{16}\text{O}(e,e')^{12}\text{C}$ в модели с точечными α -кластерами, вращению нечетного ядра в квадратичной кренкинг-модели, межполосным $E2$ -переходам с $\Delta K=1$ в неадиабатической модели нечетного деформированного ядра и др.

Параллельно В.В. Мазепус изучал лингвистику, стиховедение, историю и культуру древних цивилизаций; осваивал латынь, древнегреческий, старославянский, древнекитайский, а также современные европейские языки; прекрасно переводил на русский язык с сохранением присущего оригиналам поэтического ритма стихи великих китайских поэтов эпохи Тан Ван Вэя и Цзяожаня, а позднее – средневековых японских поэтов Мацуо Басё, Морикава Кёрику, Такараи Кикаку, Мукай Кёрай; писал стихи и чрезвычайно интересную музыку², занимался психологией, осуществлял важную духовную работу и др. И все это делалось чрезвычайно талантливо, на каком-то непостижимо высоком уровне.

Лично я впервые увидела В.В. Мазепуса в 1980 г. на кон-

церте в ДК «Строитель», где хор Новосибирского музыкального училища под управлением Николая Качанова великолепно исполнил его «Четыре хора», которые произвели и на исполнителей, и на слушателей очень сильное художественное впечатление. Прозвучали также хоровые сочинения И.С. Баха и Ю.Е. Ащепкова. Несколькими годами позднее мне стали известны забавные детали, связанные с утверждением программы этого концерта. Согласно анекдоту, цензор, посмотрев на программу, изрек: «Я понимаю – Бах, Мазепус! А что здесь делает Ащепков?» После чего Качанову пришлось горячо защищать только одного из двух авангардистов.

Вторая встреча произошла осенью 1983 г. в консерватории на научном Семинаре по психологии, организованном В.М. Цеханским – кандидатом психологических наук, заведующим только что открытой кафедры компьютеризации. В этом семинаре принимал участие известный философ, автор «интеллектики» И.С. Ладенко. Обсуждались вопросы психологии музыкального восприятия и теории интеллектуальных систем. Надо было видеть с каким вниманием и интересом И.С. Ладенко, В.М. Цеханский и все остальные участники семинара слушали В.В. Мазепуса. Кстати, можно отметить, что именно благодаря В.М. Цеханскому, пригласившему в 1983 г. В.В. Мазепуса работать в своем

хоздоговорном проекте, связанном с разработкой информационно-поисковой системы для подготовки программ функциональной музыки, он стал сотрудником консерватории.

Этномузыкологией В.В. Мазепус заинтересовался в 1984 г., когда стал регулярно приходить на семинары Центра музыкальной этнографии Северной Азии. Семинары проводились еженедельно. На них руководитель Центра Ю.И. Шейкин, а также все студенты и аспиранты его класса показывали свои экспедиционные аудиоматериалы, которые затем коллективно обсуждались. Осенью 1985 г. на этом семинаре В.В. Мазепус впервые прочитал короткий цикл лекций о некоторых фундаментальных концепциях и методах современной лингвистики. Лекции были посвящены физическим характеристикам звука и акустической классификации звуков речи, артикуляционной классификации, естественному языку как знаковой системе, понятию языкового родства и сравнительно-историческому методу, языковым семьям Старого Света, языкам Сибири и Дальнего Востока и состоянию их изученности. Эффективность этого курса была фантастической: после всего-навсего шести прослушанных лекций мы начали понимать научную литературу, относящуюся к различным областям лингвистики. Во всяком случае так произошло и у меня, и у Г.Б. Сыченко, и у Р.Б. Назаренко.

В 1988 г. В.В. Мазепус стал старшим преподавателем кафедры компьютеризации, в 1990 – доцентом открывшейся кафедры этномузыкознания, в 1992 – профессором кафедры. Под его руководством написано 9 дипломных работ и защищено 7 кандидатских диссертаций (приложение). В 1993 г. он возглавил организованную при кафедре Лабораторию системных исследований этномузыкальных культур³ (рис. 2). В конце 1999 г. В.В. Мазепус уволился из Института ядерной физики им. Г.И. Будкера СО РАН, где он прослужил 37 лет, имея научное звание и должность старшего научного сотрудника. С этого времени основным местом его работы стала консерватория.

В консерватории В.В. Мазепус разработал несколько инновационных методологических подходов (Кондратьева Н., 2012), применение которых изменило сибирскую этномузыкологию и стало отличительной особенностью созданной им новосибирской этномузыкологической школы. Одним из важнейших достижений В.В. Мазепуса является универсально-грамматический подход, который может быть применен к различным системам выражения культуры – к музыке, поэзии, танцу, обряду и т.д. Универсально-грамматический метод был в основном разработан в начале 90-х гг. XX в. В последующие годы он совершенствовался при проведении



Рис. 2. Встреча с коллегой из Нидерландов. В.В. Мазепус, О.В. Новикова, Н.М. Кондратьева, Лизбет Ниссен, Н.М. Скворцова, Г.Б. Сыченко, Т.Г. Казанцева (конец 1990-х гг.)

каждого исследования. Этот подход представляет собой отдельное направление структурализма, преодолевающее тупиковые моменты предшествующих направлений генеративного подхода, связанных с изучением знаковых подсистем музыки, моделированием этномызыкальных систем, исследованием музыкальной семантики, созданием порождающих грамматик отдельных музыкальных стилей и этнических жанровых традиций⁴.

Универсально-грамматический подход позволяет выявлять в культурных феноменах разной природы неочевидные инвариантные структуры, находящиеся на разных иерархических уровнях организации культурного текста, устанавливать на большом количестве образцов грамматику текстов и сравнивать описанные системы между собой.

Подход предполагает ряд последовательных аналитических процедур: однозначную сегментацию материала, установление системы инвариантов различных уровней, выявление грамматических закономерностей, построение порождающей модели и культурологическую интерпретацию полученных результатов.

На первом аналитическом уровне, предполагающем проведение сегментации, инвариантными единицами являются минимальные сегменты. Каждый минимальный сегмент представляет собой множество событий, которые мы отождествляем. На втором уровне выявляются синтагматические закономерности, которые определяются отношениями элементов в тексте. Базовые единицы этого уровня – позиционные инварианты, которые включают в себя дополнительно распреде-

ленные минимальные сегменты. Дополнительно распределенными называются сегменты, не встречающиеся в тексте в одних и тех же позициях. Детальный анализ распределения проводится с помощью дистрибутивных матриц.

При установлении позиционных инвариантов решается несколько важных вопросов. Во-первых, становится понятно какие из многочисленных признаков, различающих элементы, системно значимы (или релевантны). Во-вторых, значительно сокращается количество элементов, с помощью которых можно адекватно записать текст. В-третьих, появляется возможность установить грамматику текста. Третий уровень парадигматический. Здесь определяются отношения элементов в системе. Базовые единицы этого уровня называются функциональными инвариантами. Они также устанавливаются на основании дистрибутивного анализа. Функциональный инвариант – это комплекс позиционных инвариантов, которые имеют в тексте одинаковую функциональную нагрузку. Запись текста с помощью функциональных инвариантов, в отличие от позиционных инвариантов, не дает его адекватной модели. Она представляет собой обобщенную схему, устанавливающую корректные рамки для исполнительской импровизации без нарушения культурных норм.

Универсально-грамматический метод стал основой иссле-

дований В.В. Мазепуса, его коллег и учеников, а затем учеников учеников, показав очень высокую эффективность по отношению к самым разным традициям. С применением этого подхода были построены модели пушкинского ямба, григореанской музыки альтерирующего стиля (Мазепус В., 1993), классической гармонии, теленгитских скотоводческих заговоров, шорского эпоса, песенных традиций теленгитов, бурят и сибирских татар, стихов в песнях кумандинцев и чалканцев, китайской дворцовой музыки эпохи Тан и мн. др.⁵

Следующим важным достижением стала разработка научных методов анализа этномузикальных тембров и системы их нотации. Поскольку тембровая организация очень часто является в сибирской музыке определяющей, без ее описания понимание и воспроизведение многих интонационных феноменов весьма затруднительно. На основе обширных материалов Архива традиционной музыки, собранных новосибирскими этномузикологами в многочисленных сибирских экспедициях, В.В. Мазепус создал артикуляционную классификацию голосовых тембров. Значимость артикуляционного описания тембра обусловлена тем, что оно дает возможность точно зафиксировать способ получения тембра, и соответственно точно его воспроизвести. Кроме того, разработка артикуляционной классифи-

кации позволила распространить фундаментальные грамматические исследования и на тембровую организацию.

Позднее была создана и акустическая поддержка артикуляционной классификации. Надо подчеркнуть, что акустический анализ тембра имеет очень важное значение, поскольку представляет собой мощный инструмент проверки артикуляционного описания. Такая проверка особенно актуальна в тех случаях, когда возникает необходимость различать близкие тембровые краски, имеющие разную артикуляционную природу. Однако нельзя не отметить, что освоение акустического анализа является для музыковедов очень трудной задачей.

С использованием охарактеризованного выше методологического аппарата В.В. Мазепусом совместно с коллегами были описаны многообразные тембровые структуры различных жанровых и этнических традиций Сибири.

С задачами установления грамматик по сути было связано и еще одно характерное именно для новосибирской этномузикологической школы направление исследований (Дорохова Е., 2005). Речь идет о развитии статистических методов, дающих возможность совершенствовать сегментацию. Сегментация представляет собой важную и довольно сложную проблему. От того, как она произведена, зависит информативность полученной в итоге иссле-

дования грамматической модели. Статистический принцип, который в идеале должен использоваться при сегментации, предполагает широкое применение компьютерных технологий, с помощью которых можно точно измерить высоту, длительность, громкость и другие параметры звука.

В.В. Мазепусом статистический метод был развит применительно к ритмической структуре. Его использование в исследованиях ритмики тофаларской песенной традиции, проведенных В.В. Мазепусом и Н.М. Скворцовой, позволило, в частности, установить тот факт, что микро-ритмические отклонения, находящиеся, как ранее считалось, за пределами восприятия, выполняют в этой традиции функции этнических и родовых маркеров (рис. 3).

Развитие статистических методов было продолжено исследователями школы В.В. Мазепуса. Первое исследование темпа с применением аппарата математической статистики, вдохновленное В.В. Мазепусом, было проведено на материале сибирско-татарских песенных традиций (Кондратьева Н., 2018б). Дальнейшее продвижение в изучении темповой организации осуществлено на материале песен тувинцев-тоджинцев (Тирон Е., 2020). Ведутся статистические исследования звукорядов сибирской музыки (Кондратьева Н., 2018а).

Идея грамматического исследования распространялась



Рис. 3. В.В. Мазепус и Н.М. Скворцова. Фото Н.М. Кондратьевой

В.В. Мазепусом и на уровень целостной этнической культуры. Им была поставлена сверхсложная задача установления грамматики, которая, с одной стороны, регулирует грамматические различия жанровых традиций, а с другой – объединяет их в единое целое. Решение этой проблемы связывалось с развитием теории интонационной культуры этноса и установлением универсальной типологии страт. Стратами в теории интонационной культуры предложено называть пласты, которые выделяются в каждой культуре исключительно по грамматическому принципу, в отличие от жанров, выделяемых по функциональным признакам. Разделение понятий страты и жанра дает возможность непротиворечиво определить любое интонационное явление.

Наряду с задачами, связанными с описанием синхронных срезов традиционных культур, которые делаются на основании

архивных коллекций и по отношению к фольклорным материалам являются современными или почти современными, В.В. Мазепус считал необходимым исследовать и диахронные процессы. В связи с тем, что в каждой культурной системе происходят в процессе ее развития эволюционные изменения, очевидна актуальность внутренней реконструкции, позволяющей понять, как изучаемая традиция формировалась.

Кроме того, хорошо известно, что большая часть культур в современном мире генетически родственные или ареально близкие. Соответственно надо ставить задачи обнаружения этого родства и реконструкции исторического развития родственных музыкальных явлений – от современного состояния до пракультурной общности. В.В. Мазепус, учитывая вдохновляющий опыт лингвистики, ставил задачу установления сравнительно-исторической

грамматики, объясняющей все наблюдаемые параллели и позволяющей на основе системных сходств восстановить утраченные или сохранившиеся в виде артефактов исторические звенья. По этому направлению Владимиром Владимировичем и в тесном сотрудничестве с ним были развиты применительно к музыкознанию сравнительно-исторические методы относительной хронологии и внешнего сравнения, а также проведены исторические реконструкции системы теленгитских заговоров и тюркских песенных традиций.

Важным направлением работы стало и продвижение на пути создания доказательной типологии коренных сибирских культур. В связи с их ярко выраженной метакультурной спецификой, а также сравнительно плохой изученностью и сохранностью методологические подходы, сло-

жившиеся в европейской фольклористике, оказались неприемлемыми (рис. 4). Для того, чтобы начать ареальные исследования, потребовалось установить содержательные и формальные признаки, значимые для сибирской музыки. Релевантные признаки, охватывающие как план содержания, так и план выражения коренных традиционных интонационных культур Сибири, были сформулированы и положены в основу сравнения основных жанровых традиций.

Говоря о научных результатах этномузыкологической деятельности В.В. Мазепуса, надо упомянуть также его вклад в методологию комплексно-текстологического исследования, методологию исследования перцептивного мышления фольклорных исполнителей, а также в музыкальную синологию. По перечисленным направлени-



Рис. 4. В.В. Мазепус и член редколлегии серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» Ю.И. Смирнов. Фото О.В. Новиковой

ям В.В. Мазепус написал свыше 80 научных работ.

Помимо собственно научной работы в консерватории им были разработаны и великолепно читались для музыковедов теоретико-композиторского факультета в течение 18 лет (с 1989 по 2006 г.) шесть учебных курсов, теснейшим образом связанных с магистральными направлениями научных исследований. Это годовые обязательные курсы «Системные методы анализа текста» для студентов III курса и «Системные методы музыкального анализа» для магистрантов, а также полугодовые спецкурсы для студентов кафедры этномузыкального знания, позже ставшие факультативными: «Артикуляционная классификация тембров», «Введение в сравнительно-историческое языкознание», «Основы стиховедения» и «Музыкальная культура Китая». Все они, безусловно, имели огромное значение для формирования высокопрофессиональных сибирских этномузыкологов. Например, благодаря курсу «Основы стиховедения» сибирскими этному-

зыкологами, в связи с задачами установления ритмической организации, были впервые детально описаны системы стихосложения ряда песенных традиций.

К сожалению, программы этих курсов при жизни В.В. Мазепуса не издавались. Их подготовку к публикации в серии «Учебная библиотека» Новосибирской государственной консерватории осуществили автор статьи с О.В. Новиковой уже после его смерти.

Сегодня, глядя на список уникальных, университетского уровня дисциплин, которые имели возможность освоить музыковеды Новосибирской консерватории, и вспоминая былое, хочется не только воздать должное памяти В.В. Мазепуса, но и выразить искреннюю благодарность Е.Г. Гуренко, при поддержке которого в самые трудные годы рубежа XX–XXI вв. в Новосибирской консерватории сформировалась самостоятельная научная школа, а также возник и успешно функционировал один из крупнейших в нашей стране и известных в мире этномузыкалогических центров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Можно отметить, что удивлять окружающих В.В. Мазепус начал с раннего детства. Приведу две рассказанные им истории. Первая относится к периоду младенчества, вторая – ко времени начала получения музыкального образования.

История первая. Маленький Володя долго не разговаривал. Родители переживали, обращались к врачам, но он молчал. Как-то раз мать, держа его на руках, стала переходить дорогу, при этом запнулась и, начав терять равновесие, «ойкнула». В следующую

секунду она услышала обращенный к ней вопрос: «Мама, ты машины испугалась?» То, что ей удалось не сесть прямо на эту дорогу, Веру Георгиевну тоже обрадовало.

История вторая. По достижении соответствующего возраста ребенок был отправлен на обучение в подготовительный класс свердловской ДМШ. К концу года он не только подготовил программу, предназначенную для вступительных экзаменов на фортепианное отделение, но и, начитавшись отцовских книг, детально разработал план

подрыва здания музыкальной школы, при котором не должны были пострадать строения, находящиеся рядом. Разработка была показана отцу. Поскольку все расчеты в ней оказались верными, мудрые родители решили не настаивать на поступлении в эту школу и предоставили сыну возможность заниматься тем, что было ему интересно, и так, как ему хотелось.

² В.В. Мазепусом были написаны Соната для флейты соло, «Четверостишия» (Из китайской поэзии V–X вв.) для голоса без сопровождения, цикл фортепианных миниатюр, Четыре хора и другие сочинения.

³ Это научное подразделение НГК им. М.И. Глинки вскоре было переименовано и до 2000 г. называлось Центром по изучению традиционной музыкальной культуры Сибири, затем первоначальное название было восстановлено.

⁴ Упомянутые направления ярко представлены работами Ш. Буале, Д. Би и В. Ченовет, М. Барони, Дж. и Э. Беккеров, Э. Пеккиля и др.

⁵ Результаты исследований, осуществленных В.В. Мазепусом и с его участием, изложены в трудах, приведенных в приложении.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Хронологический список опубликованных научных работ по музыкальной психологии и этномузыкальному знанию

1. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Проблемы моделирования художественной рефлексии // Рефлексия в науке и обучении: Тез. докл. и сообщ. Науч.-метод. конф. 12–14 нояб. 1984 г. Новосибирск, 1984. С. 243–247.

2. Ладенко И.С., Мазепус В.В., Цеханский В.М. Проблема адаптируемости ЭВМ к задачам музыкального вуза // Определение характера и уровня компьютеризации в организации. Методологические проблемы: Тез. докл. Кн. 1. Калинин, 1985. С. 103–104.

3. Ладенко И.С., Мазепус В.В., Цеханский В.М., Чельдиев С.А. Информационно-поисковая система как способ организации музыкальных программ // Определение характера и уровня компьютеризации в организации. Методологические проблемы: Тез. докл. Кн. 1. Калинин, 1985. С. 105–107.

4. Мазепус В.В., Цеханский В.М., Чельдиев С.А. Рефлексивная модель обучения блока распознавания ИПС // Логика рефлексивных процессов: Тез. докл. Новосибирск, 1985.

5. Александрова Л.В., Мазепус В.В., Цеханский В.М. Технические средства как метод активизации музыкального обучения // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. Новосибирск, 1986. С. 98–106.

6. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Игровая модель процессов психической регуляции в профессиональной подготовке музыканта // Моделирование профессиональной деятельности. Новосибирск, 1986.

7. Мазепус В.В., Цеханский В.В. Интеллектуальные системы в формировании профессиональных навыков музыканта //

Проблемы развития и освоения интеллектуальных систем: Тез. докл. и сообщ. Всесоюз. конф., 11–13 нояб. 1986 г. Секция 2. Методы и модели освоения интеллектуальных систем. Новосибирск, 1986. С. 237–239.

8. Мазепус В.В., Цеханский В.М., Чельдиев С.А., Шкляр Ю.Б. Рефлексивная модель обучения блока распознавания ИПС // Проблемы логической организации рефлексивных процессов: Тез. докл. и сообщ. к Науч.-метод. конф. 2–4 дек. 1986 г. Новосибирск, 1986. С. 129–130.

9. Шейкин Ю.И., Цеханский В.М., Мазепус В.В. Интонационная культура этноса (Опыт системного рассмотрения) // Культура народностей Севера: Традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 235–247.

10. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Игровая модель процессов психической регуляции в профессиональной подготовке музыканта // Игровое моделирование. методология и практика / отв. ред. И.С. Ладенко. Новосибирск, 1987. С. 127–137.

11. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Рефлексия в изучении психологических проблем музыкальной информатики // ЭВМ и проблемы музыкальной науки. Новосибирск, 1988. С. 25–41.

12. Мазепус В.В. Культурный контекст этномузыкальных систем // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск, 1989. С. 28–44.

13. Мазепус В.В. О физических основах звукообразования при игре на варганах // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск, 1989. С. 155–161.

14. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Модели художественной рефлексии, инициа-

руемые взаимодействием с ЭВМ // Музыкальное мышление: Сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. Киев, 1989. С. 173–179.

15. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Организация социальных групп на основе интеллектуальных систем // Интеллектуальные системы и информатика. Новосибирск, 1989.

16. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Перцептивное описание музыкального произведения // ЭВМ и проблемы музыкального образования. Новосибирск, 1989. С. 113–124.

17. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Структура и функции художественной рефлексии // Мир рефлексии. Новосибирск, 1989.

18. Мазепус В.В., Носуленко В.Н., Цеханский В.М. Музыкально-акустическая среда и профессиональная деятельность // Человек, техника, акустическая среда. М., 1989. С.102–139.

19. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Изучение артикуляционно-акустической базы народного интонирования // Проблемы культуры в условиях Сибири и перестройки: Тез. докл. Респ. науч. конф. Ч. 3. Кемерово, 1990. С. 79–82.

20. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Звуковысотная структура теленгитских заговоров // Сибирские чтения: Тез. докл. СПб., 1992. С. 83–84.

21. Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Тембровые особенности теленгитских коожон // Сибирские чтения: Тез. докл. СПб., 1992. С. 84–86.

22. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев // Altaica. 1993. № 3. С. 41–52.

23. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Функциональная система теленгитских заговоров // Экологические проблемы, культура и образование: Тез. и материалы Сиб. науч.-практ. конф. Новосибирск, 1993. С. 68–70.

24. Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии / Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1993. 48 с.

25. Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Тембровая классификация вокальных жанров в интонационной культуре теленгитов // Экологические проблемы, культура и образование: Тез. и материалы Сиб. науч.-практ. конф. Новосибирск, 1993. С. 65–68.

26. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Концепция учебного пособия «Интонационная культура чалканцев» // Интеллект, культура и образование: Материалы Сиб. конф. Новосибирск, 1994. С. 126–128.

27. Мазепус В.В. Тембро-высотные инварианты теленгитского кая // Мелодии хоомейя. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1994. С. 65–66.

28. Мазепус В.В., Полуэктова О.В. Грамматика функциональных отношений в классической гармонии (синхронный и диахронный аспекты) // Проблемы историко-стилевой эволюции: Гармония, форма, жанр. Новосибирск, 1994. С. 54–65.

29. Мазепус В.В., Цеханский В.М. Организация социальных групп на основе интеллектуальных систем // Интеллект, человек и компьютер. Новосибирск, 1994. С. 111–123.

30. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Диахронная интерпретация синхронных функциональных систем и история формирования теленгитских заговоров // Аборигены Сибири: Проблемы изучения исчезающих языков и культур: Тез. Междунар. науч. конф. Новосибирск, 1995. Т. 1. С. 350–354.

31. Кротова Н.А., Мазепус В.В. Формальное разграничение конфуцианской и чаньско-даосской эстетических сфер в традиционной музыке Китая // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: Материалы Междунар. конф. Владивосток, 1995. С. 246–249.

32. Мазепус В.В. Артикуляционный принцип определения тембров при описании этнических интонационных феноменов // Аборигены Сибири: Проблемы изучения исчезающих языков и культур: Тез. Междунар. науч. конф. Новосибирск, 1995. Т. 1. С. 10–13.

33. Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Синтагматика теленгитских коожон // Аборигены Сибири: Проблемы изучения исчезающих языков и культур: Тез. Междунар. науч. конф. Новосибирск, 1995. Т. 1. С. 358–360.

34. Мазепус В.В., Назаренко Р.Б. Композиционный анализ шорского эпоса // Народы России: Возрождение и взаимодействие культур: Тез. докл. Междунар. науч. конф. Уфа, 1996. С. 238–240.

35. Мазепус В.В. Музыкальные культуры Сибири и принципы их описания // Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 1. Кн. 1. С. 8–16.

36. Мазепус В.В. Автоматическое определение высоты быстро изменяющихся звуков // Народная культура Сибири: Материалы V Всерос. науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 1997. С. 66–68.

37. Мазепус В.В. Принципы сравнительно-исторического изучения традиционных музыкальных культур // Народная культу-

ра Сибири и Дальнего Востока: Материалы VI науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Новосибирск, 1997. С. 74–77.

38. Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Порождающая грамматика ритмической структуры дистиха в песенной поэзии чалканцев и кумандинцев // Народная культура Сибири и Дальнего Востока: Материалы VI науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Новосибирск, 1997. С. 92–95.

39. Мазепус В.В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М.: Наследие, 1998. С. 24–51.

40. Мазепус В.В. Перевод магнитофонных записей на компакт-диски // Фольклор. Комплексная текстология. М.: Наследие, 1998. С. 245–246.

41. Мазепус В.В., Скворцова Н.М. Информационная система Центра этномузыкологических исследований и некоторые возможности ее использования // Информационная система вуза. Новосибирск, 1998. С. 21–25.

42. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Модальная организация теленгитских скотоводческих заговоров // Языки коренных народов Сибири. Вып. 6. Новосибирск, 1999. С. 19–43.

43. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. К теории интонационных культур: Интонационная культура теленгитов // Вопросы музыкознания: Сб. ст. Новосибирск, 1999. С. 212–225.

44. Мазепус В.В. Грамматическое описание этномузыкальных явлений // Музыка устной традиции: Материалы Междунар. науч. конф. памяти А.В. Рудневой. Ч. 2. М., 1999. С. 146–152.

45. Мазепус В.В. Статистика длительностей артикуляционных пауз и строковых компонентов в тофаларских народных песнях // Народная культура Сибири: Материалы VIII науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 1999. С. 72–75.

46. Мазепус В.В. Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Междунар. науч. конф. Новосибирск, 2000. С. 63–70.

47. Мазепус В.В., Скворцова Н.М. Распределение внутрислоговых распевов

в тофаларских народных песнях // Народная культура Сибири: Материалы IX науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2000. С. 33–34.

48. Мазепус В.В. О музыкальных традициях народов Сибири // Узкий взгляд скифа: Дневник вольного слушателя школы драматического искусства: Летняя сессия в рамках III Всемирной театральной олимпиады. Тетр. 3. М., 2001. С. 12–14.

49. Мазепус В.В. Ритмическая интерпретация «коротких песен» Цзян Куя // Сибирский музыкальный альманах, 2001. С. 65–70.

50. Мазепус В.В., Новикова О.В. Ритмическая иерархия и система стихосложения в бурятских народных песнях // Народная культура Сибири: Материалы X науч.-практ. семинара Сиб. регион. вузов. центра по фольклору. Омск, 2001. С. 94–99.

51. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В. Артикуляционно-акустическое определение некоторых сегментных тембров в музыкальных культурах сибирских народов // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы Междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 111–113.

52. Мазепус В.В. Основания музыкальной компаративистики: Свидетельства родства некоторых тюркских песенных традиций // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 76–82.

53. Мазепус В.В., Новикова О.В. Музыкально-ритмическое воплощение бурятского песенного стиха // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы Междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 88–103.

54. Мазепус В.В. Акустический анализ сильно зашумленных музыкальных фонограмм // Народная культура Сибири: Материалы XII науч.-практ. семинара Сиб. регион. вузов. центра по фольклору. Омск, 2003. С. 62–65.

55. Мазепус В.В., Скворцова Н.М. Тофалары и тоджинцы: Музыкально-поэтические параллели // Народная культура Сибири: Материалы XII науч.-практ. семинара Сиб. регион. вузов. центра по фольклору. Омск, 2003. С. 91–94.

56. Мазепус В.В. Подготовка зашумленных фонограмм к изданию на аудиоформатных компакт-дисках // Народная культура Сибири: Материалы XIII науч. семинара Сиб. регион. вузов. центра по фольклору. Омск, 2004. С. 49–51.

57. Москаленко Н.П., Мазепус В.В. Народы Южной Сибири (раздел главы «Традиционная культура народов России») // Большая российская энциклопедия: Россия. М.: Большая российская энциклопедия, 2004. С. 194–196.
58. Соколова З.П., Мазепус В.В. Народы Западной Сибири (раздел главы «Традиционная культура народов России») // Большая российская энциклопедия: Россия. М.: Большая российская энциклопедия, 2004. С. 191–194.
59. Селезнев А.Г., Мазепус В.В. Барабинцы // Большая российская энциклопедия. Т. 3. М.: Большая российская энциклопедия, 2005. С. 24–25.
60. Функ Д.А., Мазепус В.В. Алтайцы // Большая российская энциклопедия. Т. 1. М.: Большая российская энциклопедия, 2005. С. 532–533.
61. Жуковская Н.П., Мазепус В.В. Буряты // Большая российская энциклопедия. Т. 4. М.: Большая российская энциклопедия, 2006. С. 400–402.
62. Кондратьева Н.М., Мазепус В.В., Скворцова Н.М. К ареальному описанию музыкальных культур Сибири // 175 лет Финскому литературному обществу и история российско-финских фольклористических связей: Материалы к российско-финскому симпозиуму (Москва, 11–13 сент. 2006 г.). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 77–95.
63. Мазепус В.В. Комплексная текстология как методологическая проблема современного этномузыкаведческого исследования (к постановке вопроса) // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 24–30.
64. Мазепус В.В. Горловое пение // Большая российская энциклопедия. Т. 7. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 439.
65. Мазепус В.В. Перцептивное мышление. К вопросу о распознавании базовых звуковых комплексов в народной музыкальной культуре // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / под. ред. М.Г. Арановского. М., 2007. С. 201–216.
66. Мазепус В.В. Статистическое ритмообразование в тофаларских народных песнях // Сибирский музыкальный альманах, 2004. С. 5–11.
67. Кондратьева Н.М., Лесовиченко А.М., Мазепус В.В. Якутская музыкальная культура // Историческая энциклопедия Сибири: В 3 т. Т. 3. Новосибирск, 2009. С. 604–605.
68. Мазепус В.В. Горловое пение // Историческая энциклопедия Сибири: В 3 т. Т. 1. Новосибирск, 2009. С. 401.
69. Мазепус В.В. Программы учебных курсов / сост., вступит. ст. Н.М. Кондратьева, О.В. Новикова. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2009. 44 с.
70. Mazepus V.V. Analysis of timbres in ethnomusicology: the articulatory tension and its acoustical correlates // Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound / Edited by Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 2009. P. 198–209.
71. Мазепус В.В. Высотно-тембровый синтаксис теленгитского эпического пения // Вопросы этномузыказнания. 2012. № 1. С. 106–119.
72. Мазепус В.В. Акустические признаки тембров народного пения // Фольклор: традиции и эксперимент / сост. В.М. Гацак, отв. ред. В.Л. Кляус, Е.В. Миненок. М., 2018. С. 311–325.
73. Мазепус В.В. Количественная оценка ареальной близости интонационных культур // Фольклор: Традиции и эксперимент / сост. В.М. Гацак, отв. ред. В.Л. Кляус, Е.В. Миненок. М., 2018. С. 92–98.

Дипломные работы, выполненные под руководством В.В. Мазепуса

- | | |
|--|--|
| Лебедев В.Ф. Информационно-поисковая система «Советская массовая песня» (1992) | Плахова Н.Ю. Бахига Сидки Рашид «80 народных песен долины Нила» (вопросы лада, ритма, композиции) (1997) (руководство совместно с С.П. Галицкой) |
| Полузктова О.В. Универсально-грамматический анализ функциональных отношений в классической гармонии (1992) | Новикова О.В. Пентатоника в народных песнях хоринских и селенгинских бурят (1999) (руководство совместно с С.П. Галицкой) |
| Сапунова Л.А. Ритмическая организация народных мелодий Центрального и Юго-Восточного Китая (1993) | Шульгина Е.В. Семнадцать песен Цзян Куя: текстология, архитектоника, звуковосотность (1999) |
| Скворцова Н.М. Два очерка о сибирских музыкальных культурах: ненцы и тофалары (1995) | Петрунина М.В. Пентатоника в народных песнях Северного Китая (2007) |
| Кротова Н.А. Чаньско-даосская эстетика в традиционной музыке Китая (1995) | |

Кандидатские диссертации, выполненные под руководством В.В. Мазепуса

Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры теленгитов (1996)

Назаренко Р.Б. Музыка шорского эпоса: структурная организация, нотация, эдичия (1998)

Сыченко Г.Б. Традиционная песенная культура алтайцев (1998)

Полуэктова О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект) (1999)

Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят (2003)

Скворцова Н.М. Ритмическая структура тофаларских народных песен (2003)

Шульгина Е.В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков (2005)

ЛИТЕРАТУРА

Дорохова Е.А., Пашина О.А. Российская музыкальная фольклористика в XX веке // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 1. М., 2005. С. 177–198.

Кондратьева Н.М. Этномузыкологическая деятельность В.В. Мазепуса: Основные направления и научные результаты // Вопросы этномузыкознания. 2012. № 1. С. 98–106.

Кондратьева Н.М. Статистическое установление звукоряда одного музыкально-фольклорного образца: Специфика высотной шкалы чалканского похоронно-поминального плача сыгыт // Вестник музыкальной науки. 2018а. № 2. С. 104–111.

Кондратьева Н.М., Капицына Н.С. Признаки жанрообразования в песенной традиции обских чатов: Пространство темповых характеристик // Фольклор: Традиция и эксперимент. М., 2018б. С. 291–308.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии / Новосиби. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1993. 48 с.

Тирон Е.Л. О возможностях применения анализа темповых показателей для характеристики песенных жанров тувинцев-тоджинцев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 4. С. 95–101.

REFERENCES

Dorokhova, E.A., Pashina, O.A. (2005), “Russian science of folklore in the XX century”, *Pervyi Vserossiyskii kongress fol'kloristov* [The First All-Russian Congress of Folklorists], Vol. 1, Moscow, pp. 177–198. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2012), “Vladimir Mazepus and its activities in ethnomusicology: main trends and research results”, *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of ethnomusicology], no. 1, pp. 98–106. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2018a), “Statistical determination of the pitch scale of single folklore music sample: pitch scale specificity of Chalkan burial lamentation sygyt”, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of musical science], no. 2, pp. 104–111. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M., Kapitsina, N.S. (2018b), “Signs of Genre Formation in the Song Tradition of the Ob Chats: the Space of Tempo Characteristics”, *Fol'klor: Traditsiya i eksperiment* [Folklore: Tradition and Experiment], Moscow, pp. 291–308. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskii podkhod v kul'turologii* [Universal grammar approach in science of culture], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Tiron, E.L. (2020), “On the possibilities of using the analysis of tempo indicators to characterize the song genres of tozhu-tuvans”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 4, pp. 95–101. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Authors information

Natalia M. Kondrat'eva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Поступила в редакцию 12.10.2022
После доработки 25.10.2022
Принята к публикации 06.11.2022

Received 12.10.2022
Revised 25.10.2022
Accepted for publication 06.11.2022

© Новикова, О.В., 2022

УДК 7.07-05, 378

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-22-30

ВОСПИТАНИЕ ЭТНОМУЗЫКОЛОГА: О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.В. МАЗЕПУСА

О.В. Новикова¹

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

Аннотация. Статья посвящена осмыслению педагогической деятельности профессора кафедры этномузыкознания Новосибирской консерватории Владимира Владимировича Мазепуса (1947–2006). Разработав с учетом методов точных наук уникальный методологический комплекс для изучения неевропейских музыкальных культур, В.В. Мазепус стал автором соответствующих учебных курсов, аналогов которым не было в других вузах. «Системные методы анализа текста» знакомили со структурными музыкологическими методами и позволяли изучить авторскую методологию описания грамматической организации различных культурных феноменов. Целью предмета «Артикуляционная классификация тембров» было освоение способов адекватного описания этномузыкальных тембров. «Основы стиховедения» давали представление о различных поэтических системах и готовили к изучению ритмической структуры фольклорного произведения, в котором скоррелированы ритмика стиха и ритмика напева. В курсе «Музыкальная культура Китая» последовательно рассматривалась историческая эволюция крупнейшей неевропейской музыкальной цивилизации. Все эти курсы расширяли для будущих этномузыкологов арсенал аналитических средств, позволяя добиваться достоверных результатов там, где традиционные музыковедческие подходы были недостаточно результативными. Главной целью своей педагогической работы В.В. Мазепус видел возвращение творчески мыслящего ученого, будущего коллеги-единомышленника. В его классе по специальности, а также в Лаборатории системных исследований этномузыкальных культур, объединившей его учеников и последователей, царил атмосфера вдохновенного научного поиска, рождавшая ощущение братства, совместного общего дела.

Ключевые слова: Владимир Мазепус, методология этномузыкознания, воспитание этномузыколога, педагогика высшей школы

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В. Воспитание этномузыколога: О педагогической деятельности В.В. Мазепуса // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 22–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-22-30.

EDUCATION OF ETHNOMUSICOLOGIST: ABOUT PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF V.V. MAZEPUS

O.V. Novikova¹

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

Abstract. The article is devoted to the memories and reflections on the pedagogical activity of Vladimir Vladimirovich Mazepus (1947–2006), professor of the Department of Ethnomusicology of the Glinka Novosibirsk State Conservatory. Having developed a consideration with the methods of exact scientific and methodological complexes for the study of non-European musical cultures, V.V. Mazepus became the author of specialized training courses, which had no analogues in other universities. “System methods of text analysis” introduced structural musicological methods and allowed to study the author’s methodology of describing the

grammatical organization of various cultural phenomena. The purpose of the subject “Articulatory classification of timbres” was to master the methods of adequate description of ethnomusicological timbres. The “Fundamentals of Poetry” gave an idea of various poetic systems and prepared for the study of the rhythmic structure of a folklore work, in which the rhythm of the verse and the rhythm of the melody are correlated. The course “Musical Culture of China” consistently considered the historical evolution of the largest non-European musical civilization. They expanded the arsenal of analytical tools for future ethnomusicologists, allowing them to achieve reliable results where traditional musicological approaches were not effective enough. The main goal of his pedagogical work V.V. Mazepus saw the cultivation of the creative thoughts of a scientist, a future like-minded colleague. In his specialty class, as well as in the Laboratory for Systemic Research of Ethnomusical Cultures, which united his students and followers, there was an atmosphere of inspired scientific research, which gave rise to a feeling of brotherhood, a common cause.

Keywords: Vladimir Mazepus, methodology of ethnomusicology, education of ethnomusicologist, pedagogy of higher education

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

For citation: Novikova, O.V. (2022), “Education of ethnomusicologist: about pedagogical activities of V.V. Mazepus”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 22–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-22-30.

Кандидат физико-математических наук, поэт, автор переводов китайских и японских поэтов, композитор Владимир Владимирович Мазепус (1947–2006) был не только видным этномузыкологом, но и обладал выдающимися педагогическими способностями. Будучи профессором кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, он работал на ней с момента ее основания в 1990 г. и до своей кончины. Настоящая статья написана в память об Учителе, в ней содержится попытка осмыслить и обобщить его педагогическую деятельность.

В.В. Мазепус являлся автором уникальных лекционных курсов, которые были, с одной стороны, результатом его разнонаправленной научной деятельности, а с другой – достоянием Новосибирской консерватории. Их появление стало возможным благодаря поддержке ректора Е.Г. Гуренко, который видел вуз крупнейшим центром изучения музыкальной культуры огромного Сибирско-Дальневосточного регио-

на. Курсы Владимира Владимировича, окончательно сформировавшиеся к середине 1990-х гг., складывались постепенно из отдельных лекций, читающихся с 1985, а систематически – с 1989 г.¹

«Системные методы анализа текста» стали преподаваться студентам-третьекурсникам теоретико-композиторского факультета с 1989/90 учебного года. Этот годичный курс знакомил с более чем тридцатью структурными музыкалогическими методами, первоначально развитыми в лингвистике, семиотике, этнологии, открывая для традиционно обученных музыковедов новую и весьма обширную методологическую область. Кроме того, курс давал возможность освоить методологию разработанного В.В. Мазепусом в 1980–1990-е гг. универсально-грамматического подхода – исследовательского комплекса, позволяющего выявлять, описывать и корректно сравнивать между собой грамматическую организацию различных культурных феноменов (в том числе музыкальных систем),

получая доказательные результаты сравнительного или диахронного характера (см. об этом статью Н.М. Кондратьевой в настоящем номере). Могу сказать, что после прослушивания на третьем курсе консерватории «Системных методов анализа текста», открывающих новые возможности анализа музыки, у меня появилось сильное желание работать в рамках универсально-грамматического подхода.

Следующие четыре курса были факультативными для всех, кроме специализирующихся по кафедре этномузыкознания. Для будущих этномузыкологов они имели статус спецкурсов и являлись составной частью их профессиональной подготовки. Они также давали в руки будущих исследователей неевропейских традиционных культур новый методологический аппарат, позволяющий добиваться достоверных результатов там, где традиционные музыковедческие подходы были недостаточно результативными.

Основной целью предмета «Артикуляционная классификация тембров», теснейшим образом связанного с концепцией универсально-грамматического подхода, было освоение способов адекватного описания этномузыкальных тембров, открывающего возможности для изучения образуемых ими систем в конкретных традиционных музыкальных культурах – в первую очередь сибирских.

«Основы стиховедения» давали представления об основных теоретических понятиях этой науки, грамматическом устройстве различных поэтических систем, возникавших в Евразии на протяжении пяти тысячелетий. Курс ориентировал слу-

шателей на правильное понимание общей музыкально-поэтической ритмической структуры фольклорного произведения, в котором ритмика стиха и ритмика напева скоррелированы.

Курс «Введение в сравнительно-историческое языкознание» знакомил со сравнительно-историческими методами, развитыми в лингвистике; он готовил студентов к восприятию идей сравнительно-исторического музыкознания. Кроме того, начинающие исследователи неевропейских музыкальных традиций получали ценные сведения о языке изучаемого этноса, а также народов, близких ему генетически и ареально.

«Музыкальная культура Китая» явилась примером последовательного рассмотрения исторической эволюции крупнейшей неевропейской музыкальной цивилизации. Его яркой особенностью был показ музыкальных явлений в широком культурном контексте: в связи с историей, философией, религией, завоеваниями в области поэзии, живописи и литературы и, наконец, жизненным укладом. Для начинающих исследователей этот курс задавал эталон описания традиционной музыки, тесно связанной с различными культурными феноменами и жизнью общества в целом.

Каждый факультатив-спецкурс значительно расширял не только знания и арсенал этномузыкологических аналитических средств, но и открывал будущим ученым новые научные горизонты. Благодаря этим курсам студентам-этномузыкологам становились понятны работы по языкознанию, фонетике, стиховедению, к которым неизбежно приходилось обращаться в связи с изу-

чаемыми народами. У музыковедов появились общие интересы с лингвистами и филологами, в том числе, коллегами из Института филологии СО РАН, тесное научное сотрудничество с которыми не прерывается и по сей день. В частности, сегодня в секторе фольклора ИФЛ СО РАН работает пятеро выпускников кафедры этномузыкознания НГК. Они, как и этномузыкологи, преподающие в Новосибирской консерватории, востребованы при подготовке томов академической 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», предполагающих комплексное (этнографо-филолого-музыковедческое) представление музыкального фольклора.

Владимир Владимирович всегда очень основательно готовился к лекциям, несмотря на то что читал их неоднократно и от природы обладал ораторским талантом. Свою речь он продумывал так же тщательно, как и научные доклады: записывал от начала до конца, внимательно отбирая слова и цветным карандашом выделяя мысли, которые следует акцентировать. Возникающая на занятиях творческая атмосфера научного поиска, воодушевлявшая слушателей, была тщательно спланирована и подготовлена. Внимание, с которым он относился к чтению лекций, было связано со стремлением популяризовать свои научные взгляды, привлечь к делу своей жизни, которым стала для него этномузыкология, как можно больше сторонников – учеников и, в первую очередь, грамотных читателей, которые бы понимали и воспринимали непривычную для традиционного музыковедения науку.

Еще одним важнейшим направлением педагогической работы В.В. Мазепуса в Новосибирской консерватории было руководство специальным классом – студентами, аспирантами и соискателями, выбравшими в качестве основной методологии своих исследований универсально-грамматический подход и другие разрабатываемые В.В. Мазепусом методы.

Целью работы в классе по специальности Владимир Владимирович видел возвращение творчески мыслящего ученого, будущего коллеги-единомышленника. Его самого сформировала атмосфера свободомыслия и научного поиска Академгородка 1960–1970-х гг., точнее, Института ядерной физики СО РАН² и Новосибирского государственного университета, который В.В. Мазепус окончил в 1970 г. Кроме того, неким образом, идеальной моделью обучения «в науке» для В.В. Мазепуса был Ностратический семинар им. В.М. Иллич-Свитыча³, в котором он несколько раз принимал участие.

Атмосферу Ностратического семинара хорошо передал Я.Г. Тестелец в воспоминаниях о С.А. Старостине: «Я хорошо помню тот вечер, когда Старостин выступил с изложением сино-кавказской гипотезы. Было ощущение обычности и одновременно необычности происходящего. Все присутствующие как-то странно посмеивались во время его доклада. Сережа был этим озадачен. Поворачиваясь от доски, он то и дело спрашивал: "А что, собственно, вы р'жете?"... Мы не знали, что ответить, словами это выразить было трудно... С одной стороны, приводимые им факты выгляде-

ли совершенно убедительно, и уже одно это воспринималось как юмор высокого класса. С другой стороны, нам было трудно воспринимать себя как участников великого события. Вот мы – мы!.. – сидим в каком-то пыльном зале с немытыми окнами, шкарабаем слова в тетрадках, ни фраков, ни оркестра, ни цветов... И каждое новое яркое сближение мы все, не сговариваясь, встречали сдерживаемым фырканьем. Старостин почти был готов обидеться...» (Тестелец Я., 2005).

Цели компаративистов – построение картины лингвогенеза Земли путем дальнего сравнения языков – были очень созвучны научным задачам В.В. Мазепуса: как этномузыколог он считал необходимым проведение ареальных исследований сибирских интонационных культур для создания их доказательной типологии, а универсально-грамматический подход мыслился в качестве надежной методологической базы для сравнительных изысканий.

В.В. Мазепус стал инициатором создания в консерватории научного Семинара по музыкальной семиотике и теории интонационных культур, на котором он и его ученики впервые выносили на суд коллег – студентов и преподавателей – свои научные открытия. Помню радость и гордость, с которыми я рассказывала о впервые найденных закономерностях ритмической организации бурятских народных песен, объясняющих особенности бурятской системы стихосложения и находящих параллели в системах стихосложения сибирских тюрков. Помню потрясение от доклада Н.М. Скворцовой о микроритмических закономерностях в тофалар-

ских песнях: ранее считавшаяся «неслышной» разница в протяженности одних и тех же длительностей (например, восьмых или шестнадцатых) на самом деле – значимый критерий, по которому можно определить принадлежность тофалара к роду или поселку!

Мы все были увлечены Леви-Строссовскими идеями точного описания структур, лежащих в основе народной музыки, которые могли бы стать ключом к пониманию мышления исполнителей и «мышления культуры». Нас привлекали также сравнительные изыскания, позволяющие делать исторические реконструкции и видеть более древние состояния культур. Одно из моих ярких студенческих впечатлений связано со стихотворением В.М. Иллич-Свитыча, написанном на ностратическом языке в качестве эпиграфа к словарю, реконструирующему лексику, а значит, и связанные с ней культурные реалии народа, жившего в X–XII вв. до н. э.:

Язык – это брод через реку времени,
Он ведет нас к жилищу ушедших;
Но туда не сможет прийти тот,
Кто боится глубокой воды

(Иллич-Свитыч В., 1971).

Учеников класса В.В. Мазепуса не пугала «глубокая вода» – сложность и трудоемкость исследований. Тем более что большинство их, включая автора настоящей статьи, осознанно присоединилось к нему либо на этапе написания кандидатских диссертаций (Н.М. Кондратьева, Г.Б. Сыченко, Р.Б. Назаренко), либо побывав в классе по специальности другого педагога. Мы с самого начала работали над актуальными научными задачами, решения кото-

рых ждали коллеги, чтобы продолжить, в свою очередь, собственные исследования. Даже темы дипломных, а потом и диссертационных работ возникали с целью закрыть те или иные «белые пятна». Таковы, например, целостные исследования интонационных культур или отдельных жанровых традиций сибирских народов Р.Б. Назаренко, Г.Б. Сыченко, Н.М. Скворцовой, Н.М. Кондратьевой; исследование ладовых систем китайской музыки Е.В. Шульгиной⁴, позволяющее делать более доказательные выводы по бурятской и сибирско-татарской пентатоникам.

Научная деятельность позволяла испытать эмоциональный подъем, радость от осознания собственного роста и развития, от нужности и востребованности того, чем занимаешься. Открытость обсуждения давала ощущение братства, родственности, способствовала объективному оцениванию своей работы: все знали, что каждый вносит свой вклад в одно общее дело.

Постепенно в консерватории вокруг В.В. Мазепуса объединились его ученики и единомышленники, приверженцы методологии универсально-грамматического подхода. К 2000 г. доцент кафедры этномузыкального знания Н.М. Кондратьева, соискатель Н.М. Скворцова, аспиранты О.В. Новикова и Е.В. Шульгина вошли в возглавляемую В.В. Мазепусом Лабораторию системных исследований этномузыкальных культур. Эта научная структура была тесно связана общей материальной базой и совместными научными проектами с Архивом традиционной музыки НГК, возглавляемым Г.Б. Сыченко. Специалисты Архива

и Лаборатории вместе ездили в экспедиции, работали по федеральным целевым программам, научно-исследовательским и другим грантам Российского гуманитарного научного фонда, Российского фонда фундаментальных исследований, Президента РФ. Постепенно к совместным исследованиям присоединилась Н.С. Капицына – студентка, а потом и аспирантка Н.М. Кондратьевой⁵, а также ученица В.В. Мазепуса М.В. Петрунина, выбравшая темой дипломной работы северно-китайские народные песни. За время существования Лаборатории⁶ автор настоящей статьи, Н.М. Скворцова и Е.В. Шульгина подготовили и защитили кандидатские диссертации.

Благодаря тесному научному сотрудничеству отношения с нашим педагогом за годы обучения претерпевали преобразование: официальная дистанция «учитель-ученик», усиленная восхищением от блестящей эрудиции и высочайшего профессионализма В.В. Мазепуса, постепенно перешла в отношения партнерства мудрого старшего и подающих надежды молодых. С приходом в класс нового поколения студентов старшие ученики также начинали выступать в роли учителей, поскольку активно привлекались к обсуждению, а потом становились соратниками по работе, соавторами совместных публикаций.

Надо сказать, что Владимир Владимирович очень много «возился» со своими учениками, не жалея на это ни сил, ни времени. Например, со мной помимо работы над диссертацией он почти год занимался английским, обучая искусству научного перевода, с Е.В. Шульгиной –

китайским языком. Постепенно мы привыкли советоваться с ним по самым разным вопросам, как служебным, так и личным. В беседах с ним усваивались не только знания и опыт, но и особая этика отношений, не допускающая неуважения друг к другу, пренебрежения, лжи и неискренности. В итоге в классе Владимира Владимировича сформировалась атмосфера доверия и защищенности.

Честность и открытость отношений с учителем допускала, например, эмоциональность и даже некоторую накаленность дискуссии. В пылу научного спора стороны нередко сбивались на повышенные тона, но как только приходили к решению, страсти стихали, и все радостно отправлялись пить чай. Несогласие по научным вопросам не означало личного неприятия. Поэтому отнюдь не пугающей, а профессионально необходимой и долгожданной была критика, которую мы получали после своих собственных выступлений с лекциями или докладами. Кроме того, Владимир Владимирович всегда старался подчеркнуть сильные стороны своих учеников, что служило дополнительным источником вдохновения и стимулом для научных поисков.

В целом, В.В. Мазепус стремился создать условия для естественного развития возможностей своих подопечных и самореализации их как ученых. Важной чертой исследователя он находил способность самостоятельно ставить (а значит – видеть!) научные проблемы. Поэтому когда кто-то из нас отклонялся от заранее намеченной программы, заинтересовавшись попутной научной загадкой, он это только под-

держивал. Признавая за учениками определенную свободу для самоопределения, он считал нас самих ответственными за свое развитие, за «самосоздание себя».

Важный элемент подготовки этномузыколога, по мнению Владимира Владимировича, участие в научных дискуссиях, где бы они ни проходили. Например, мы с удовольствием присутствовали на заседаниях кафедры этномузыкознания, посвященных обсуждению дипломных работ и диссертаций. По рецензиям каждого из членов кафедры можно было многому научиться, но, мне кажется, все с большим интересом ждали именно рецензий Мазепуса. Они не просто содержали формальную оценку проделанной работе, но и в обязательном порядке – научные советы и объяснения своей позиции. Это были своего рода мини-лекции, в которых Владимир Владимирович использовал свою колоссальную эрудицию для того, чтобы высветить проблемы и рельефно очертить вклад автора в решение той или иной научной задачи, показать его новаторство и открывающиеся перспективы, – о которых, кстати сказать, сам автор мог и не подозревать. Тогда соискатель, несмотря на критику, уходил с заседания окрыленным и нацеленным на дальнейшее продвижение в своей научной области.

Необходимо отметить, что Владимир Владимирович относился к науке как к области творчества, в которой также есть место вдохновению, спонтанности, удивительным озарениям. Но это творчество не может быть стихийным и хаотичным, оно должно опираться на доказательную базу, а его результаты должны

быть логичны, понятны и воспроизводимы. Думается, развитая им методология универсально-грамматического подхода, базирующаяся на методах точных наук, в этическом плане основывается на представлениях об ответственности ученого за точность результатов, о коллективности науки, где каждое исследование – ступенька для последующих работ, кирпичик в общем здании.

Неслучайно В.В. Мазепус неоднократно подчеркивал, что, во-первых, все научные достижения следует обнародовать, а во-вторых, необходимо внятно объяснять результаты своих исследований, готовить аудиторию для восприятия новых научных идей, добиваться понимания того, чем мы занимаемся и как это делаем. Много внимания он уделял научно-популяризаторской деятельности своих учеников: мы всегда много выступали на конференциях, полученные научные результаты тут же публиковали. А Владимир Владимирович шутил, повторяя фразу из фольклора Новосибирского академгородка: «От субботы до субботы публи-

куй свои работы. Опубликовав – не ликуй: делай новую и публикуй!»

Работая с нами над статьями и докладами, он стремился сделать изложение как можно более понятным, считая, что его доходчивость, наличие всех логических звеньев в объяснениях и при этом компактность и лаконичность целого – это не просто показатель профессионализма, но и проявление уважения к читателю.

В заключение отмечу, что учительская работа, по признанию многих – один из сложнейших видов человеческой деятельности. Я многим обязана своему Учителю В.В. Мазепусу – и не только как исследователь, но и как педагог и как личность. Как-то я сказала ему об этом, а он ответил: «Мы все в неоплатном долгу перед своими учителями. И этот долг можно отдать, только передавая своим ученикам то, что наши учителя когда-то давали нам». Вот то главное правило, которым руководствовался в своей педагогической работе сам Владимир Владимирович.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Программы авторских учебных курсов В.В. Мазепуса были изданы отдельной брошюрой в 2009 г. (Мазепус В., 2009).

² В.В. Мазепус работал в Институте ядерной физики СО РАН с октября 1962 по ноябрь 1999 г. С 1983 г. он совмещал эту деятельность с работой в Новосибирской консерватории (Кондратьевна Н., 2007; 2012).

³ В конце 1960-х гг. этот семинар, посвященный проблемам сравнительно-исторического языкознания, в частности, теории о едином ностратическом праязыке-предке ряда крупных языковых семей Старого Света, объединил студентов, а впоследствии выдающихся ученых В.А. Дыбо, О.А. Мудрака, С.А. Старостина, Е.А. Хелимского, А.Б. Долгопольского и многих других – очень разных, но связанных общей методологией и целью.

⁴ Имеются в виду кандидатские диссертации «Скотоводческие заговоры теленгитов» Н.М. Кондратьевой (1996), «Музыка шорского эпоса: структурная организация, нотация, эдичия» Р.Б. Назаренко (1998), «Традиционная песенная культура алтайцев» Г.Б. Сыченко (1998), «Ритмическая структура тофаларских народных песен» Н.М. Скворцовой (2003), «Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII вв.» Е.В. Шульгиной (2005) и другие работы этих авторов.

⁵ В 2011 г. Н.С. Капицына защитила кандидатскую диссертацию «Песенная традиция чатов».

⁶ Лаборатория системных исследований этномузыкальных культур была расформирована в начале 2007 г., после ухода из жизни В.В. Мазепуса.

ЛИТЕРАТУРА

Иллич-Свитыч В.М. Опыт сравнения ностратических языков (семитохамитский, картвельский, индоевропейский, уральский, дравидийский, алтайский): В 3 т. Т. 1. Введение. Сравнительный словарь (б-К) / под ред. и с вступ. ст. В.А. Дыбо. М.: Наука, 1971. 412 с.

Кондратьева Н.М. Этномузыкологическая деятельность В.В. Мазепуса: Основные направления и научные результаты // Вопросы этномузыкознания. 2012. № 1. С. 98–105.

Кондратьева Н.М., Новикова О.В. Памяти В.В. Мазепуса // Музыковедение. 2007. № 1. С. 69–70.

Мазепус В.В. Программы учебных курсов / сост. Н.М. Кондратьева, О.В. Новикова. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2009. 44 с.

Тестелец Я.Г. Воспоминания о Сергее Старостине // Русский журнал. 26 октября 2005 г. URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Vospominaniya-o-Sergee-Starostine> (дата обращения: 01.12.2012).

REFERENCES

Illich-Svitych, V.M. (1971), *Opyt sravneniya nostraticheskikh yazykov (semitohamitskii, kartvel'skii, indoevropeiskii, ural'skii, dravidiiskii, altaiskii)* [Experience in comparing Nostratic languages (Semitohamitic, Kartvelian, Indo-European, Uralic, Dravidian, Altaic)], in 3 vol., Vol. 1, Nauka, Moscow, 412 p. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2012), «Ethnomusicological activity of V.V. Mazepus: main directions and scientific results», *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of ethnomusicology], no 1, pp. 98–105. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M., Novikova, O.V. (2007), «In memory of V.V. Mazepus», *Muzykovedenie* [Musicology], no 1, pp. 69–70. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (2009), *Programmy uchebnykh kursov* [Training Course Programs], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 44 p. (in Russ.)

Testelec, Ya.G. (2005), «Memories of Sergei Starostin», *Russkii zhurnal* [Russian magazine], October 26, Available at: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Vospominaniya-o-Sergee-Starostine> (Accessed 1 December 2012). (in Russ.)

Сведения об авторе

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

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Author information

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

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Поступила в редакцию 02.10.2022

После доработки 28.10.2022

Принята к публикации 06.11.2022

Received 02.10.2022

Revised 28.10.2022

Accepted for publication 06.11.2022

© Дубровская, М.Ю., 2022

УДК 781:7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-31-44

К ПРОБЛЕМЕ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ КАРАИМСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

М.Ю. Дубровская¹

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

Аннотация. В статье впервые в этномузыковедческом аспекте поднимается проблема межэтнических взаимодействий караимского песенного фольклора. Критическому осмыслению подвергаются текстовые комментарии в изданных в XXI в. караимских песенных сборниках. Посредством сравнительного рассмотрения ряда образцов известных крымско-караимских, крымско-татарских, казанско-татарских и караимско-литовских фольклорных произведений доказывается наличие активных межнациональных взаимовлияний в этой сфере, явившихся следствием объективных процессов становления и временного развития художественной культуры малого караимского этноса в окружении более масштабных этнических групп населения Крыма и прилегающих земель. Указывается, что характерные особенно для периода начала XX в. разнообразные трансформации мелодического облика и словесного текста фольклорных феноменов караимов в инонациональной среде не сказались на узнаваемости инварианта, в частности, крымско-караимского «Эки кызычкы» и караимско-литовского «Bir bag eđi». Выявляется, что стимулом переинтонирования, заимствования и перетекстовок известных фольклорных напевов стали наличие устных песенных традиций народов, исторически проживавших в непосредственном контакте с крымско-караимской диаспорой, творчество выходцев из данного анклава, а также историко-культурное и языковое единство тюркоязычных этносов дореволюционной России, Российской Федерации и ее ближайших стран-соседей.

Ключевые слова: караимский песенный фольклор, межэтнические взаимодействия, тюркоязычные народы, этномузыкознание и фольклористика, песенные сборники

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дубровская М.Ю. К проблеме межэтнических взаимодействий караимского песенного фольклора // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С 31–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-31-44.

ON THE PROBLEM OF INTERETHNIC INTERACTIONS OF KARAITE SONG FOLKLORE

M.Yu. Dubrovskaya¹

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

Abstract. The article raises the problem of interethnic interactions of Karaite song folklore for the first time in the ethnomusicological aspect. Text comments in Karaite song collections published in the XXI century are subjected to critical reflection. By means of a comparative examination of a number of samples of well-known Crimean-Karaite, Crimean Tatar, Kazan-Tatar and Karaite-Lithuanian folklore works, the presence of active interethnic mutual influences in this area is proved, which resulted from objective processes of formation and temporary development of the artistic culture of the small Karaite ethnos surrounded by larger ethnic groups of the population of the Crimea and adjacent lands. It is indicated that the various transformations of the melodic appearance and verbal text of Karaite folklore phenomena in a foreign environment, characteristic especially for the period of the early twentieth

century, did not affect the recognition of the invariant, in particular, the Crimean-Karaite “Eki Kyzchik” and the Karaite-Lithuanian “Bir bar edi”. It is revealed that the incentive for re-intoning, borrowing and re-texting of well-known folklore tunes was the presence of oral song traditions of peoples who historically lived in direct contact with the Crimean-Karaite diaspora, the creativity of immigrants from this enclave, as well as the historical, cultural and linguistic unity of the Turkic-speaking ethnic groups of pre-revolutionary Russia, the Russian Federation and its closest neighboring countries.

Keywords: Karaite song folklore, interethnic interactions, Turkic-speaking peoples, ethnomusicology and folklore studies, song collections

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

For citation: Dubrovskaya, M. Yu. (2022), “On the problem of interethnic interactions of Karaite song folklore”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 31–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-31-44.

Проблема межэтнических взаимодействий в народном музыкальном творчестве относится к числу весьма актуальных и труднейших в этномузыкознании и фольклористике (Земцовский И., 2016)¹. Не менее насущной выступает связанная с ней проблема влияния на музыкальный фольклор академической музыки, что, в частности, рассматривает на примере башкирской традиционной и композиторской культур Е.Р. Скурко (2009). Специфика исторического бытования песенного фольклора караимов² в контексте многосотлетнего компактного проживания представителей этого этноса в Крыму, Литве и Польше дает основания полагать, что в недрах формирования и на путях становления локальных стилей этой национальной традиции имели место активные межэтнические и шире межсистемные³ взаимосвязи.

Исходя из данной гипотезы, целью настоящей статьи является постановка взаимосвязанных проблем наличия признаков иноэтнического и инокультурного влияния в опубликованных образцах устной традиции крымских караимов и бытования последних в другой этнической музыкально-фольклорной среде. Первичные сравнительно-сопоставитель-

ные исследования, особенно в системе малоизученного фольклористами-музыковедами караимского музыкального фольклора, как правило, вскрывают ряд нерешенных задач, которые требуют дальнейших аналитических изысканий. В качестве последних, к примеру, выступают атрибуция времени возникновения многих фольклорных произведений и установление вектора их переноса на другую этнокультурную почву.

Как показывает динамика исторического процесса, особой масштабностью и стабильностью взаимодействий отличаются общности единого языкового и территориального пространства, объединяющего многочисленные полиэтнические образования. К таким глобальным явлениям, безусловно, принадлежит мир тюркоязычных народов, к которому относятся и крымские караимы.

Закономерно для столь малого народа, как крымские караимы, что проблема самоидентификации, в частности, в сфере устной песенной традиции поднималась в публицистических выступлениях караимских просветителей еще в начале XX в. В статье Конушмаджи «Изучение караимской песни» (1911), выдерж-

ки из которой приводятся в авторитетной Караимской народной энциклопедии⁴ сообщается: «Утвердилось мнение, что все эти наши песни носят характер сплошного заимствования, что это – продукт народного творчества татарского населения, под исключительным влиянием которого мы находились в течение ряда веков. И возникает поэтому вопрос, в какой мере мы здесь являемся подражателями. Действительно ли это так на самом деле?» (Конушмаджи, 1911). Справедливо ратуя за научный подход к сложившейся ситуации, автор призывает к тому, «чтобы у нас серьезно занялись изучением караимской песни, проследили бы тщательно ее морфологию <...> установили бы среди песен то, что принадлежит, безусловно, нам» (Конушмаджи, 1911).

Попытки более или менее обстоятельных реплик на этот призыв появились только в начале XXI в. Авторы-составители сборника «Фольклор крымских караимов»⁵ – крымские караимоведы Ю.А. Полканов, А.Ю. Полканова и крымский композитор, фольклорист и певец Ф.М. Алиев – впервые осуществили в современную эпоху издание произведений крымско-караимского песенного фольклора и инструментальных наигрышей из частных собраний энтузиастов сохранения культурного наследия этого народа⁶. Актуальность публикации 41-го образца из частных коллекций трудно переоценить, ибо здесь нашли место наиболее востребованные караимской общиной Крыма напевы; включен даже один образец песенного фольклора литовских караимов «Ювла уклуб» (№ 41) на тракайском диалекте⁷.

Однако следует отметить, что при всей злободневности публикации, данное издание, к сожалению, не отвечает требованиям научности вследствие многочисленных отступлений от профессиональных требований к оформлению подобного рода песенных сборников (отсутствие авторизации этнофоров, времени и места записей, авторов нотной фиксации приведенных образцов, переводов на русский язык вербального текста и др.). Кроме того, представленные образцы отнюдь не репрезентировали всего массива бытовавших на Крымском полуострове феноменов интонационной культуры этноса.

Вместе с тем заслуживает внимания в контексте рассматриваемой в настоящей статье проблематики справедливый изначальный тезис создателей первого раздела сборника – «Ирлар» ('Песни'), посвященного песенному фольклору караимов: «У коренных народов Крыма – карав⁸, крымских татар и крымчаков – много общего в происхождении, территории проживания, фольклоре, занятиях, быту, обрядах, обычаях, истории, традициях и т.д. Отсюда единая музыкальная культура и обилие общих произведений разного жанра: дестаны, лирические и шуточные песни чины, инструментальные пьесы обряда свадьбы – к'айтарма, развлекательные мелодии»⁹. Тем самым известными деятелями культуры Республики Крым позиционируется наличие масштабных межэтнических взаимодействий в традиционном наследии коренных народов Крыма, причем не только тюркоязычных (здесь исключением являются крымчаки), но и принадлежащих к различным

конфессиям (ислам, караизм, иудаизм).

Показательно, что в статье указывается: наряду с общекрымскими, на территории Крымского полуострова бытуют и «чисто крымско-караимские песни, например, “Кыныш – байрам йыры” (‘Кыныш – праздничная песня’), “Айненни” (‘Колыбельная’), “Къысыр эчки” (‘Яловая коза’)¹⁰, “Леблебиджи” (‘Мастер гороховой пицци’), “Аблямит къапудан” (‘Аблямит через дверь’), “Къайа къайагъа бакъар” (‘Скала против скалы’), “Истамбулдан нар келир” (‘Истамбульские гранаты’), “Софрамьызда” (‘Накрытый стол’) и другие»¹¹. Не вызывает сомнений и верность тезиса о том, что «определенные песни сопровождали все действия свадебного и других обрядов»¹².

В то же время в данной вступительной статье сообщаются важные факты межэтнических сопряжений вербального и музыкального текстов фольклорных образцов. Так, утверждается, что вербальный текст песни «Истамбулдан нар келир» по содержанию близок к тексту крымско-татарской песни «Сары келин», а мелодическая сторона песни «Аман, Аман, доктур» идентична мелодии крымско-татарской песни «Анам десем, анам ёкъ». Следует логический вывод: «Таких примеров много. Это говорит об общих исторических корнях названных народов Крыма»¹³.

Приведем еще несколько ценных наблюдений и уточнений авторов первого раздела рассматриваемого сборника: «Народная музыка в прошлом систематически не изучалась и сохранялась лишь любителями»¹⁴; «Сейчас мало караев хорошо зна-

ет родную музыку»¹⁵; «Материалы о музыке и песнях караев пришлось собирать по крупицам. Использованы редкие публикации, произведения из различных междума и мелодий ныне покойных Анны Балджи, Хана Шапшала, Н. Коджака, Е. Бараш...»¹⁶. Последняя цитата отражает изыскательские труды авторов-составителей данного сборника.

Констатацией ситуации в исследовании устной музыкальной традиции крымских караимов завершается данная вступительная статья: «Предстоит большая дальнейшая работа по сбору, обработке и систематизации музыкального фольклора»¹⁷. Реализацию этого пожелания в опоре на научно аргументированные подходы осуществил караимский композитор-фольклорист Авраам Кефели в опубликованном в 2018 г. в г. Симферополе сборнике музыкального фольклора крымских караимов «Сиври синэк саз» (‘И жужжание комара – музыка’)¹⁸, соответствующем современным требованиям к изданию песенных сборников (2018)¹⁹. Следует полагать, что особая ценность этой книги – итога почти тридцатилетних трудов фольклориста-собираателя А. Кефели – заключается в том, что она представляет первый опыт исследования и публикации не выборочного, а, по всей вероятности, наиболее полного собрания образцов интонационной культуры этноса (199 произведений крымско-караимского песенного и инструментального фольклора).

На наш взгляд, важнейшим перспективным результатом многолетних изысканий А. Кефели стала выработка классификационных признаков отбора достоверных образцов устного музыкального насле-

дия крымских караимов. Здесь еще одним принципиально важным фактором, который необходимо принимать во внимание, является то, что в сборнике А. Кефели публикуется и подвергается рассмотрению крымский пласт фольклорной музыкальной традиции караимов, базисный для ее формирования и дальнейшего распространения по местам компактного и дисперсного расселения караимского этноса в Евразии.

Весьма показательно, что в предисловии к сборнику А. Кефели отдельно обращается к проблеме «проверки песен на “караимство”» (2018, с. 42–48). Тщательное изучение «биографии» каждой песни, попадавшей в орбиту его внимания, а также проведение текстологического анализа позволили автору выявить четыре параметра (наличие в вербальных текстах некараимских имен, множества арабизмов, названий турецких городов, нехарактерная для караимских песен мелодика), по которым он отсеивал отдельные образцы как «некараимские». Результатом текстологического исследования автором устного фольклорно-музыкального наследия крымских караимов стали важные выводы, в частности, что около 20–30 % изучаемого пласта имеет предположительно мусульманское происхождение (татарско-турецкое, иногда азербайджанское) (Кефели А., 2018, с. 43). Примерно половина образцов, по мнению автора, является плодом совместного караимско-татарского творчества: «В нем есть различные варианты одной и той же песни, бытующие как у караимов, так и у татар и других крымских народов», – фиксирует А. Кефели (2018, с. 43). Итогом ис-

следований стал вывод о том, что только «процентов 20–30 – это песни чисто караимского происхождения» (Кефели А., 2018, с. 43).

В качестве единственного конкретного примера бытования фольклорного произведения как у караимов, так и других крымских народов А. Кефели приводит вербальный текст песни «Софрамызда» («За нашим столом») в ее караимском и крымско-татарском вариантах («Фазили хыз») (2018, с. 46–47). В дальнейшем содержании своего сборника автор-составитель лишь еще дважды указывает первоисточник караимского образца, например: «Пәнжэрэдэн къар гэлийор» («За окном падает снег») – турецкая песня (Кефели А., 2018, с. 366), а в «Къурт Мулла» («Курт-Мулла») – ногайская песня (Кефели А., 2018, с. 395).

Однако следует признать, что проблема национальной атрибуции произведений песенного фольклора, фигурирующих в данном издании, **продолжает** выступать достаточно актуальной, особенно при конкретном рассмотрении ряда других образцов сборника «Сиври синэк саз». Убедительным примером может служить, на наш взгляд, песня «Эки къызчыкъ» («Две девушки») (Кефели А., 2018, с. 359) (рис. 1).

Жанр этого образца А. Кефели определил как «къонушма йырлари» («песни к танцам»). Пример данной, как выяснилось, широко популярной в тюркоязычном мире песни подтверждает высокую степень проблемности точной атрибуции этнической принадлежности фольклорных произведений в сборнике А. Кефели. Так, близкие в мелодико-интонационном плане варианты этой

Эки кызычык Две девушки
Eki qızıçıq.

recorded from A.S. Balıdy (1989)
transcription by Abraham Kefeli

Moderato (M.M. ♩ = c. 120)

Pen - ce - re - n - ni a - ɟi - q qu - yub Kim - ge kö - lek bi - ɟe - sin.

Qa - ra qa - ɟi - ni, qa - ra da kö - zün Kim bah - ti - na ö - se - sin.

Панджэрамиг ачык кыууб	Остави оно открытым,
Кимга көпмэк бичсин?	Кому ты шьешь рубашку?
Кыра кышын, кыра кыуун	Своими чёрными бровями, глазами
Ким бахтына бэсин?	Кого осласливишь?
Сары-сары, сары-сары дыр	Жёлтые-жёлтые,
Сары чичэк саллары	Жёлтые ножки цветов
Ман джыламай, ким джыласын	Я соберу. Кто соберёт?
Капымай салым йатлары	Привет чужим не передавай
Эки кызычык суйа гидар	Две девушки идут за водой
Арт этчак сүзгилеп	Волоча её за спиной подолом.
Эки йигит биртэ кэллр	Два юноши подошли к одной
Палыросын гүрлетеп	Крутя палиросы.
Аз слырдым, яаз олурдуй	Мало ли было, лето ли было
Кышта пак чок буз болур.	Зимой воды бывает много льда!
Эки йигит биртэ кэллр	Два юноши подошли к одной
Палыросын кыза олур.	Заговорили с той девушкой.
Кызлар гүздар сув алмайа	Девушки идут набрать воды
Өмүзүндэ савуты	На плечах у них – сосуд.
Вай, но татлы олайанан	Ах, каким сладким оказался
Даг давушы.	Крик в горах.
Кыят гүзлим, кыят дүльбэрим.	Вернись красавица, вернись прекрасная
Сатынмырын догана изринь	Вспомни родные места.
Көз йашларын тогул банлр	Слёзы из глаз коснулись родников
Санинг дүльбэринь.	От твоей красоты.

Мелодия записана от А.С. Балды. Слова – из тетради А.С. Бигирли.

Рис. 1. Песня «Эки кызычык»
в сборнике А. Кефели

караимской песни бытуют в среде крымских татар: в качестве весьма отличающейся от караимского условного инварианта своей вербальной составляющей песни «Онэкиде Ордек» (‘Двенадцать уток’). Характерно, что в крымско-татарской диаспоре Румынии шуточная песня под этим же названием считается возникшей в местной фольклорной традиции крымских татар²⁰.

Следует подчеркнуть, что, в свою очередь, «Онэкиде ордек» как в музыкально-интонационном аспекте, так и в вербально-текстовом отношении имеет казанско-татарский вариант, который соответствует широко известному образцу песенного фольклора татар Поволжья позднего слоя, бытовавшего со второй половины XIX в. – «Ай, былбылым» (‘Мой соловей’), а также чрезвычайно популярной в наши дни болгарской и башкирской версиям этой же песни. Г.М. Макаров – известный

в Татарстане фольклорист и этнолог – утверждает, что эта песня заимствована казанскими татарами от крымских татар только в начале XX в.²¹

Авторитетный татарский музыковед В.Р. Дулат-Алеев (2007) также относит данную песню к наиболее молодому пласту народных песен Татарстана, причем считает, что в числе других песен «Ай, былбылым» появилась в городской среде «под влиянием восточной (турецкой и арабской), европейской и русской музыки» (2007, с. 92). Он объясняет подобным происхождением «звуки и интонации, не укладывающиеся в рамки пентатоники», как известно, определяющей ладоинтонационный профиль фольклорного наследия казанских татар. Вместе с тем В.Р. Дулат-Алеев утверждает, что на примере «популярного напева “Ай, былбылым” видно, что национальная природа музыки в городских песнях не пропадает, несмотря на “нарушение” пентатоники» (2007, с. 92). Ученый, по всей вероятности, имеет в виду характерную для многих фольклорных образцов татарской песенности квадратность строения этой песни по типу AABV и отличающую данную национальную традицию распевность, весьма видоизменившую мелодический профиль инварианта (рис. 2).

В наши дни эта песня, равно признающаяся национальным достоянием как казанских татар, так и, например, башкир, стала особенно популярной в силу тенденций концертизации и даже эстрадизации²².

Исследование всех этнических вариантов бытования данного фольклорного произведения далеко не завершено, но широкое межэтниче-

■ «Ай, былбылым»
(«Мой соловей»)

Под влиянием восточной (турецкой и арабской), европейской и русской музыки в напевах могут появляться звуки и интонации, не укладывающиеся в рамки пентатоники. На примере популярного напева «Ай, былбылым» видно, что национальная природа музыки в городских песнях не пропадает, несмотря на «нарушение» пентатоники:

42



Ай, былбылым, вай былбылым,
Агыйделен камшы;
Таң алдынан чут-чут килә
Сандугачлар тавышы.

Ай, былбылым, вай, былбылым,
Агыйделда таң ата;
Таңнар ата, өзеңе үзәк,
Жырлата да елата.

Ай, былбылым, вай, былбылым,
Кунын сайрый талларга,
Синен хакта сэрларемне
Сөйлим сандугачларга.

Ой, соловей, мой соловей,
Камыши в реке Белой.
На рассвете за рекою
Слышится пенье соловья.

Ой, соловей, мой соловей,
На реке Белой разгорается восход.
На заре душа тоскует,
Сердце ноет и поет.

Ой, соловей, мой соловей
Поет на иве.
Про тебя тайны свои
Расскажу соловью.

Рис. 2. «Ай, былбылым»

ское взаимодействие в описанном конкретном случае – налицо. Как следует полагать, в приведенных процессах трансформации произошли видоизменения инварианта как в мелодическом облике, так и словесном тексте, однако песня осталась узнаваемой. Здесь уместно вспомнить слова Э.Е. Алексеева: «“Перевод” <переинтонированных образцов> с одного мелодического языка на другой, из одной ладо-интонационной системы в другую вскрывает не только расхождения этих систем, но порой и их глубоко скрытую общность» (2016, с. 13). Ситуация, рассмотренная в настоящей статье, свидетельствует о естественности вхождения крымско-караимской народной песни в новую национальную среду, что «зависит, разумеется, от реальной близости взаимодействующих культур» (Алексеев Э., 2016, с. 15).

Не менее показательны в этом контексте и примеры, которые приводит автор «Антологии крымской народной музыки» Февзи Алиев (2001). Он пишет о караимской песне «Догме доктум» (напомним, у А. Кефели «Догмэ догтим» ('Застегнул я зеленый кафтан')), которая, как утверждает автор, раньше была очень популярна и среди крымских татар. Она, по его сообщению, является вариантом агъырава «Акъмесджит яшлары» (медленный танец 'Слезы Симферополя'), обработку которого осуществляли композиторы А.А. Спендиаров и А.К. Глазунов (Алиев Ф., 2001). Ф. Алиев указывает также на крымско-татарские варианты весьма известных караимских песен «Шу Ялтадан» (у А. Кефели: «Шу Йалтада» ('По той Ялте'), «Лейлям» (у А. Кефели: «Лилям» ('Моя Лиля'), «Багъчаларда кестане» (у А. Кефели: «Бахъчаларда кэстанэ» ('Каштаны в садах'), «Турнам» ('Журавель') (2011). Учитывая многолетнюю собирательскую и музыкально-просветительскую деятельность, а также авторитет Ф. Алиева в тюркоязычных диаспорах Крыма, нет оснований с недоверием относиться к его мнению.

В ходе экспедиционной поездки по городам Крыма (2017) в места компактного проживания караимской диаспоры (в рамках гранта РГНФ-РФФИ № 17-04-18017) автору настоящей статьи неоднократно приходилось встречаться с фактами исполнения крымско-татарскими певцами большого числа крымско-караимских народных песен. Подтверждением замеченной тенденции явилось также мнение руководителя вокальной группы ка-

раимского ансамбля «Фидан» заслуженной артистки Республики Крым А.Р. Мустафаевой (г. Саки), которым она поделилась с нами летом 2017 г. По мнению Альфии Ринатовны, только песня «Леблебиджи», как подлинный памятник этнической культуры караимов никогда не перепевалась представителями других тюркоязычных музыкальных культур.

Не меньший научный интерес представляют вариативные свойства исторического бытования – по отношению к материнской традиции – устного наследия музыкального фольклора других диалектных пластов караимского этноса, в частности, литовского и польского. В изучении литовско- и польско-караимской традиции наибольший интерес представляют работы ученого из Литвы, Карины Фиркавичюте, которая, если судить по ее публикациям, так же как и А. Кефели, подводит в своих трудах итоги многолетних исканий всферекараимскогопесенногофольклора. Отметим также, что некоторой аналогией публицистической деятельности газзана (священнослужителя) караимов г. Ашдод (Израиль), А. Кефели, можно считать изучение и издание К. Фиркавичюте не только образцов устной музыкальной традиции, но также литургического и паралитургического музыкально-конфессионального наследия литовских караимов²³.

Карина Фиркавичюте в настоящее время является председателем Литовской караимской культурной общины²⁴. Из многочисленных опубликованных исследований этого ученого особое внимание привлекает последняя из известных ра-

бот: «Жизнь в караимских песнях» (Firkavičiūtė K., 2016) в силу того, что в ней отражена наиболее актуальная позиция автора. Закономерно сближает названные сборники А. Кефели и К. Фиркавичюте привлечение авторами документальных материалов из исторических собраний фольклористов, священнослужителей и энтузиастов сохранения караимской народной песни.

Поскольку объем материала данной книги К. Фиркавичюте ограничен исключительно музыкальным наследием караимских общин Литвы и Польши, «Жизнь в караимских песнях» предлагает собрание 27 песен, охватывающих весь цикл человеческой жизни. Это 17 образцов так называемых «светских песен», среди которых имеют место, по классификации автора, обрядовые песни, песни о юности, праздничные песни, три песни, связанные с религиозной свадебной церемонией и семь паралитургических напевов. Эти образцы составляют почти все музыкальное наследие литовских и польских караимов нелитургического свода. Как полагает литовский автор, скорее всего, у этих общин никогда не было большого количества светских и обрядовых песен за пределами литургии. Они, как правило, сосредоточивались на вере даже в повседневной жизни (Firkavičiūtė K., 2016, p. 6–7). Каждую песню сопровождает краткое описание, публикуется нотированная мелодия с вербальным текстом и его переводом на английский язык.

Благодаря приведенным К. Фиркавичюте в сборнике «Жизнь в караимских песнях» нотировкам имеется возможность прове-

сти сравнительные исследования с образцами, бытующими в РФ. В частности, наше внимание привлекла караимская детская песня «Jury ulanlarnyn» ('Детская песня', № 20 в сборнике К. Фиркавичюте). Как свидетельствует автор-составитель, в крымской рукописи (меджума, датируемая началом XX в.), данная мелодия появляется под другим названием – «Sevastopol i'inde» ('В Севастополе') (Firkavičiūtė K., 2016, p. 134–136). Немаловажно, что эта песня, насколько известно, отсутствует в других собраниях, в частности, в названных ранее сборниках. Добавим, что, как показала наша беседа в августе 2020 г. с руководителем Местной общественной организации караимов г. Севастополя, Е.Г. Баккалом, современные караимы Крыма не знают этой песни. По всей вероятности, она была сочинена выходцем из Крыма, проживавшим в Тракае (Литва). Интересными элементами мелодического облика этой песни, отличающими данный образец от многих крымско-караимских песен, являются мажорный лад и терцовые интонационные ходы в мелодии (рис. 3.).

К. Фиркавичюте характеризует «Jury ulanlarnyn» в качестве веселой песни, исполняемой детьми по любому счастливому случаю, причем, как полагает литовский ученый, ее мелодия, скорее всего, была заимствована у крымских караимов (Firkavičiūtė K., 2016, p. 134). Однако данная версия может быть ошибочной, так как литовско-польский образец носит явные признаки влияний европейской академической традиции. Собственно, и сама К. Фиркавичюте отмечает, что эта мелодия «классична по

тональности, симметрична и содержит два мелодических предложения» (Firkavičiūtė K., 2016, p. 135). О героическом прошлом Севастополя здесь напоминает маршевая стихия (чеканный четырехдольный ритм, наличие квартовых ходов в мелодии) в соединении с призывным характером текста («Эй, друзья, подруги!..»). В данном случае можно констатировать, что в песне «Jury ulanlarnyn» имеет место межсистемный синтез – результат влияния композиторской системы на песенный фольклор литовских и польских караимов.

Обратим внимание на то, что, согласно соображениям К. Фиркавичюте, большинство мелодий, представленных в ее сборнике, являются заимствованными из других культур и это, по ее мнению, весьма конкретно отделяет данный пласт караимской музыки. Приведенное умозаключение явилось обоснованием терминологической позиции К. Фиркавичюте: ученый обозначает эти песни как «светские», а не народные, даже если в повседневной жизни они считаются частью фольклора (Firkavičiūtė K., 2016, p. 10).

В этой связи нельзя не отметить, что Авраам Кефели в беседе с автором настоящей статьи в августе 2016 г. в кенасах г. Евпатории высказал сходное, но еще более радикальное мнение о несамостоятельности песенного фольклора литовских и польских караимов. Его суждение зиждилось на убеждении в кардинальной зависимости последнего от влияний иноэтнических традиций, образцов музыкального фольклора соседних европейских народов.

Сравним это высказывание с мнением К. Фиркавичюте, соглас-



Рис. 3. «Jyry ulanlarnyn»

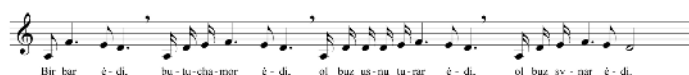
но которому наиболее аутентичными в ее сборнике предстают пять обрядовых мелодий литовских караимов: «Bir bar ėdi» («Давным давно», № 4), «Muzhul kielin» («Грустный мост», № 13), «Syjyt jyry» («Плач», № 25), «Syjyt firjatba tujulat» («Плач и память героям», № 26) и «Syjyt jyry sahyučyna kyraučyn» («Памяти эпидемии в Литве в 1710 году», № 27) (Firkavičiūtė K., 2016, p. 31). Следует подтвердить, что четыре напева из пяти действительно представляют собой подлинные инварианты: традиционные караимские обрядовые песни-плачи – свадебные и поминальные.

Однако самый первый из приведенных К. Фиркавичуте образцов носит явные признаки межэтнических взаимодействий. Это «Bir bar ėdi», – редкий пример сохранившейся в Литве караимской народной песни в жанре колыбельной. Ее мелодия состоит из одного мотива, который постоянно повторяется, как бы имитируя покачивание колыбели (рис. 4).

В научном исследовании принято – в силу синкретического характера фольклорных музыкальных феноменов – воспринимать и оценивать их комплексно: в контексте поэтики стиха, интонационной песенной

и танцевальной традиций, народного костюма и др. В одной из своих публикаций автору настоящей статьи уже доводилось проводить параллели между танцевальными движениями народного танца караимов и другого тюркоязычного народа, живущего на Северном Кавказе, карачаевцев (Дубровская М., 2020). Сходные взаимодействия, по всей вероятности, проявились и в незамысловатом напеве караимской колыбельной песни, приведенном К. Фиркавичуте: по ее мнению, он весьма напоминает карачаевскую колыбельную. В поддержку гипотезы литовского музыковеда следует указать, что вариант «Bir bar ėdi» действительно фигурирует в сборнике «Къарачай халкъ джырла» («Карачаевские народные песни»), изданном в г. Москва²⁵, как «Къолгъа бардым, къолум сынды» («Пошел я в лощину – рука моя сломалась»).

Итак, подводя предварительные итоги исследования, следует полагать, что активный процесс межэтнического взаимодействия является объективным фактором становления и бытования караимского песенного фольклора. Особенно заметными признаки межэтнических трансформаций фольклорного произведения стали в относительно недавний период бытования песенных традиций²⁶.



ONCE UPON A TIME

Once upon a time
There was a deer.
He was standing on the ice,
And the ice was cracking.

Hey ice, ice, ice,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
The sun would not make me melt.

Hey sun, sun,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
A cloud would not cover me.

Hey cloud, cloud,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
The rain would not come out of me.

Hey rain, rain,
What makes you so strong?

Рис. 4. «Bir bar èdi»

Горнилом вызревания практики **перинтонирования, заимствования** и **перетекстовок** напевов стали устные песенные традиции народов, исторически проживавших в непосредственном контакте либо вблизи караимской диаспоры в Крыму и на Северном Кавказе, либо в тюркоязычных анклавах Поволжья и в местах компактного проживания караимских диаспор в странах Евразии.

Первичным стимулом данных процессов представляется истори-

ко-культурное и языковое единство тюркоязычных этносов дореволюционной России, нынешней Российской Федерации и ее ближайших стран-соседей. Эта поразительная по своим масштабам естественная среда стала плацдармом для создания и широкого распространения музыкальных феноменов устного народного творчества, среди которых нашли свое достойное место образцы караимского песенного фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Междунар. школы молодых фольклористов / сост. Н.Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2016. 238 с.

² Караимы – самый малочисленный тюркоязычный коренной народ Крыма, обладают специфической религиозной традицией (караизм). Ранее в статьях М.Ю. Дубровской заострялось внимание на тенденциях катастрофической редукции бытования языка и музыкального фольклора крымских караимов (2020).

³ Имеется в виду взаимодействие систем традиционного (канонического) и композиторского (динамического) музыкального мышления.

⁴ Караимская народная энциклопедия. Культура крымских караимов (тюрков). Т. 5. СПб., 2006. 448 с.

⁵ Фольклор крымских караимов. Песни, пословицы и поговорки, народный календарь = Йирлар, аталар созлери, улугата саваны. Симферополь, 2005. 160 с.

⁶ Посвящение данного издания «светлой памяти всех, чьи материалы и помощь помогли созданию сборника» фигурирует в начале книги, где приводятся имена 19 деятелей караимской культуры, в том числе таких известных, как Александр Кискачи, Борис Кокенай, Сымыт Кушуль, Сима Мангуби, Александр Полканов, Михаил Фир-

кович, Марк Хафуз, Семен Шапшал, Гелий Яначек и др. (Фольклор крымских караимов. Песни, пословицы и поговорки, народный календарь = Йирлар, аталар созлери, улугата санавы. Симферополь, 2005. С. 3).

⁷ Фольклор крымских караимов... С. 35.

⁸ Караи – одно из бытующих в литературе определений крымско-караимского этноса.

⁹ Фольклор крымских караимов... С. 7.

¹⁰ Уточним, что в сборнике 2005 г. переводы названий песен не соответствуют последующим переводам, фигурирующим, в частности, в песенном сборнике А. Кефели (2018). Например, название песни «Аблямит к'апудан» в его собрании – «Из ворот Аблямита», «Къысыр эчки» – «Бесплодная овца», «Леблебиджи» – «Продавец жареного гороха», «Къайа къайагъа бакъар» – «Скала посмотрит на скалу», «Истамболдан нар гэлир» (здесь курсивом обозначено измененное написание оригинального названия) – «Из Стамбула привозят гранаты», «Софрамызда» – «За нашим столом».

¹¹ Фольклор крымских караимов... С. 9.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 10.

¹⁵ Там же. С. 11.

¹⁶ Там же. С. 12.

¹⁷ Там же.

¹⁸ В названии сборника фигурирует фрагмент караимской пословицы: «Анълагъангъа сиври синэк саз, анъламагъангъа давул журна аз» («Понимающему и жужжание комара – музыка, а непонимающему и барабана с зурной мало»).

¹⁹ Более обстоятельный анализ данного сборника А. Кефели предпринят в статье, опубликованной в научном журнале Республики Азербайджан «Musiqi Dunyasi» (Дубровская М., 2021).

²⁰ См. об этом: Аблекеримова Г. «Он эки дэ ордек» – шуточная песня румынской диаспоры // Крымскотатарский клуб. История. Наследие. 14.02.2018. URL: <https://www.crimeantatars.club/history/nasledie/on-eki-de-ordek-shutochnaya-pesnya-rumynskoj-diaspory> (дата обращения: 10.09.2022).

²¹ Геннадий Михайлович Макаров, недавно отметивший 70-летний юбилей, – за-

служенный деятель искусств Республики Татарстан, доцент кафедры татарской музыки и этномузыковедения Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, член Союза композиторов России, член правления Общественной организации кряшен Республики Татарстан (см. об этом: Геннадий Макаров об «Ай, былбылым», спорах о курае и настоящей татарской музыке. 11.03.2022. URL: https://vk.com/video-210971726_456239018 (дата обращения: 14.09.2022))).

²² В качестве примеров можно указать популярные исполнения обработок данного произведения выдающимися певцами Республики Татарстан Ильгамом Шакировым и Ренатом Ибрагимовым, а также исполнение песни «Ах, былбылым» татарской певицей Диной Гариповой в телесериале «Зулейха открывает глаза», башкирской эстрадной певицей Лилией Ишемьяровой и др.

²³ См.: Firkavičiūtė, K. Research on Karaim / Karaite Religious Music. New Horizons // Acta Orientalica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 2015. Vol. 68, no. 2. P. 241–247.

²⁴ Свидетельством продолжения активной научно-просветительской деятельности К. Фиркавичюте в наши дни является проведение ученым 20 августа 2022 г. музыкального занятия в рамках программы Международного караимского съезда в Тракае в связи с объявленным в 2022 г. годом литовских караимов. URL: <https://drive.google.com/file/d/1FeKWD68OwjFVnyI3A199MaWDYDEprBF9/view?usp=sharing> (дата обращения: 11.08.2022).

²⁵ Карачаевские народные песни = Къарачаи халкъ джырла. М.: Гл. ред. восточ. лит., 1969. 275 с.

²⁶ Э.Е. Алексеев сообщает, в этой связи, что и в научных изысканиях «для выявления вероятных художественных трансформаций целесообразно избирать песенный материал сравнительно поздних стиливых пластов, в которых процессы культурного взаимодействия протекают нагляднее всего, и порой даже в утрированной форме. Именно это последнее позволяет легче выявить и описать механизмы межэтнического перехода» (2016, с. 13).

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э.Е. Межфольклорные связи в мультикультурном музыкальном пространстве // Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Междунар. школы молодых фольклористов / сост. Н.Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2016. С. 11–23.

Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки = Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крым. учебно-пед. гос. изд-во, 2001. 329 с.

Алиев Ф. Народная музыка крымских караимов // КЪЫРЫМ КАРАЙЛАР. 2011. № 1. 10 янв. URL: https://kale.at.ua/load/narodnaja_karaimskaja_muzyka/narodnaja_muzyka_krymskikh_karaimov/7-1-0-15 (дата обращения: 11.08.2022).

Дубровская М. Песенный музыкальный фольклор крымских караимов на современном этапе: Актуальные проблемы собирания, изучения и популяризации // Saryn art and science journal. 2020. № 2. С. 5–14.

Дубровская М. Вопросы собирания, изучения и популяризации музыкального фольклора крымских караимов // Musiqi Dunyasi. 2021. Т. 3, № 88. С. 118–124.

Дулат-Алеев В.Р. Татарская музыкальная литература: Учеб. для муз. уч.-щ и дет. муз. шк. / М-во культуры Респ. Татарстан, Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2007. 490 с.

Земцовский И.И. Межэтнические связи в фольклоре: Тезисы к диалогу // Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Междунар. школы молодых фольклористов / сост. Н.Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2016. С. 9–10.

Кефели А. Сборник музыкального фольклора крымских караимов. Симферополь: ИП Зуева Т.В., 2018. 432 с.

Конушмаджи. Изучение караимской песни // Караимская жизнь. Июнь 1911. № 1. С. 59–61.

Скурко Е.Р. Об интерстилевых взаимодействиях в национальных музыкальных культурах на рубеже XX–XXI веков // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX–XXI вв.: Всерос. науч. симпоз., 16–17 окт. 2008 г.: Сб. науч. тр.: Ст., докл., сообщ. / М-во культуры Российской Федерации, Гос. муз.-пед. ин-т им. М.М. Ипполитова-Иванова. М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2009. С. 2–3. URL: [gnesin-academy.ru>...content...](https://gnesin-academy.ru/content...)

REFERENCES

Alekseev, E.E. (2016), “Interfolklore connections in multicultural musical space”, *Mezhetnicheskie svyazi v fol'klore* [Interethnic relations in folklore], in N.N. Glazunova (comp.), RIII, Saint Petersburg, pp. 11–23. (in Russ.)

Aliiev, F.M. (2001), *Antologiya krymskoj narodnoi muzyki* [Anthology of Crimean folk music], Krumskoe uch.-ped. gos. izd-vo, Simferopol', 329 p. (in Russ.)

Aliiev, F. (2011), “Folk music of the Crimean Karaites”, *КЪЫРЫМ КАРАЙЛАР*, no. 1, 10 January. Available at: https://kale.at.ua/load/narodnaja_karaimskaja_muzyka/narodnaja_muzyka_krymskikh_karaimov/7-1-0-15 (Accessed 11 August 2022). (in Russ.)

Dubrovskaya, M. (2020), “Song musical folklore of the Crimean Karaites at the present stage: actual problems of collecting, studying and popularization”, *Saryn art and science journal*, no. 2, pp. 5–14. (in Russ.)

Dubrovskaya, M. (2021), “Questions of collecting, studying and popularizing the musical folklore of the Crimean Karaites”, *Musiqi Dunyasi*, Vol. 3, no. 88, pp. 118–124. (in Russ.)

Dulat-Aleev, V.R. (2007), *Tatarskaya muzykal'naya literatura* [Tatar musical literature], Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. N.G. Zhiganova, Kazan', 490 p. (in Russ.)

Firkavičiūtė, K. (2016), *Życie w pieśni karaimskiej*, Bitik & LMiTA, Wrocław, 235 p. (in Polish)

Kefeli, A. (2018), *Sbornik muzykal'nogo fol'klora krymskikh karaimov* [Collection of musical folklore of the Crimean Karaites], IP Zueva T.V., Simferopol', 432 p. (in Russ.)

Konushmadzhi (1911), “Study of Karaite song”, *Karaimskaya zhizn'* [Karaite life], no. 1, pp. 59–61. (in Russ.)

Skurko, E.R. (2009), “About interstitial interactions in national musical cultures at the turn of the XX–XXI centuries”, *Muzyka v sisteme mezhkul'turnykh kommunikatsii na rubezhe XX–XXI vv.* [Music in the system of intercultural communications at the turn of the XX–XXI centuries], GMPI im. M.M. Ippolitova-Ivanova, Moscow, Available at: [gnesin-academy.ru>...content...nauka...forum/Skurko.pdf](https://gnesin-academy.ru/content...nauka...forum/Skurko.pdf) (Accessed 11 August 2022) (in Russ.)

Zemtsovskii, I.I. (2016), “Interethnic relations in folklore: Theses for dialogue”,

наука...forum/Skurko.pdf (дата обращения: 11.08.2022). *Mezhetnicheskie svyazi v fol'klore* [Interethnic relations in folklore], in N.N. Glazunova

Firkavičiūtė K. *Życie w pieśni karaimskiej* = (comp.), RIII, Saint Petersburg, pp. 9–10. Life in Karaim Songs. Wrocław, Bitik & (in Russ.) LMiTA, 2016. 235 p.

Сведения об авторе

Дубровская Марина Юзэфовна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Author information

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

E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Поступила в редакцию 13.10.2022

После доработки 31.10.2022

Принята к публикации 09.11.2022

Received 13.10.2022

Revised 31.10.2022

Accepted for publication 09.11.2022

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Александрова, Л.В., 2022

УДК 781.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-45-67

ДИАТОНИКА: ПОРОЖДАЮЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ. ДВЕНАДЦАТИЗВУКОВАЯ ДИАТОНИКА В МУЗЫКЕ XX в.

Л.В. Александрова¹

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

Аннотация. Публикация является продолжением и развитием положений, рассмотренных в статье «Диатоника: порождающие закономерности. “Белоклавишная” диатоника» (Вестник музыкальной науки. 2022. № 3. С. 5–15). Закономерности европейской диатоники, определившиеся в результате исторического отбора и нашедшие полное отражение еще в античной совершенной системе, актуальны и в музыке XX в., несмотря на изменчивость локальных структурных и функциональных характеристик. Структурная упорядоченность диатонических ладов в модели *уникальной* «белоклавишной» диатонической системы позволила не только сохранить ее как основу для ряда звуковысотных систем музыки XX в., но и породить многие разновидности, обладающие сложным конструктивным содержанием. В статье рассматриваются сложные структурные разновидности диатоники XX в., предполагающие суммирование звукорядов различных диатонических ладов, создающих более плотную структуру из 9, 10, 11, 12 ступеней, выбранных из двенадцатизвучного основания. К таковым относятся сложнολадовые системы, объединяющие лады разновысотной локализации: образованные ладами одного наклонения (мажорного или минорного), отстоящие друг от друга на полутон, тритон, однотерцовые системы. Сложнολадовые системы, как и зеркально-симметричная исходная диатоника, обладают структурной переходностью сопряженных составляющих ее ладов и, благодаря действию *толерантного* отношения, порождают *мелодически* и *гармонически* *противоположные* пары. Для более наглядного выражения рассмотренных закономерностей использован метод формализованной записи как диатонических ладов, так и сложных двенадцатизвучных систем. Этот метод в контексте данной работы целесообразен не только для наглядной демонстрации мелодической и гармонической противоположностей сложных систем, но и необходим для *поисковых* операций, позволяющих более простым способом выявлять новые ладотональные организации по закономерностям, спроецированным от исходной «белоклавишной» диатоники. В логическом смысле благодаря действию толерантного отношения процесс перерождения разворачивается от одной относительно простой и упорядоченной формы мышления к более масштабной, и так бесконечно, следуя всеобщим законам цикличности и порядка. Индивидуальные творческие процессы творцов как бы черпают каждый свои фрагменты из бездны возможностей и граней гармонии, порядка, симметрии.

Ключевые слова: двенадцатизвучная диатоника, ладовые системы XX века, формализованная запись, творческие варианты

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Александрова Л.В. Диатоника: Порождающие закономерности. Двенадцатизвучная диатоника в музыке XX в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 45–67. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-45-67.

DIATONICS: GENERATING REGULARITY. THE TWELVE-SOUND DIATONIC IN THE MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY

L.V. Aleksandrova¹

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

Abstract. The article is a continuation and development of the provisions considered in the article "Diatonics: generating patterns. «White-key» diatonics" (Journal of Musical Science. 2022. No. 3. pp. 5–15). The patterns of European diatonics, determined as a result of historical selection and fully reflected in the ancient perfect system, have retained their relevance in the music of the XX century, despite the variability of local structural and functional characteristics. The structural ordering of diatonic scales in the model of a *unique* "white-key" diatonic system allowed not only to preserve it as the basis for a number of high-pitched music systems of the XX century, but also to give rise to many varieties with complex constructive content. The article deals with complex structural varieties of diatonics of the twentieth century, involving the summation of the sound orders of various diatonic modes, creating a denser structure of 9, 10, 11, 12 steps selected from the twelve-tone base. These include complex modes systems that combine modes of different heights of localization: formed by modes of the same mood (major or minor), separated from each other by a semitone, tritone, one-terts system. Complex modes systems, like the mirror-symmetrical initial diatonic, have a structural transitivity of the conjugated components of its modes and, thanks to the action of a *tolerant* attitude, generate *melodically* and *harmonically opposite* pairs. For a more visual expression of the considered patterns, the method of formalized recording of both diatonic modes and complex twelve-tone systems was used. In the context of this work, this method is expedient not only for visual demonstration of the melodic and harmonic opposites of complex systems, but also is necessary for *search* operations that allow identifying new modal organizations in a simpler way according to regularity projected from the original "white-key" diatonics. In a logical sense, thanks to the action of a tolerant attitude, the process of rebirth unfolds from one relatively simple and orderly form of thinking to a larger one, and so on endlessly, following the universal laws of cyclicity and order. The individual creative processes of the creators seem to draw their fragments from the abyss of possibilities and facets of harmony, order, symmetry.

Keywords: twelve-tone diatonics, modal systems of the 20th century, formalized recording, creative options

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

For citation: Aleksandrova, L.V. (2022), "Diatonics: generating regularity. The twelve-sound diatonic in the music of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 45–67. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-45-67.

Диатоника, вне ориентации ее на античный вид, модальный, тонально-гармонический контексты, представляет собой обобщенное единство пространственно-структурированного типа, обладающее конструктивным постоянством. Закономерности европейской диатоники, определившиеся в результате исторического отбора и нашедшие полное отражение еще в античной совершенной системе, актуальны и в музыке XX в.,

несмотря на изменчивость локальных структурных и функциональных характеристик¹. Структурная упорядоченность диатонических ладов в модели *уникальной* «белоклавишной» диатонической системы позволила не только сохранить ее как основу для ряда звуковысотных систем музыки XX в., но и породить многие разновидности, обладающие сложным конструктивным содержанием.

Целью статьи является рассмотрение сложных структурных разновидностей двенадцатизвуковой диатоники, предполагающих суммирование звукорядов различных диатонических ладов по определенным принципам, создающим более плотную структуру (9, 10, 11, 12 ступеней), которые представляют собой выбор из 12-звукового основания.

Подобные звуковысотные образования имеют исходные структурные формы упорядоченности и изначальную линейную пространственность «белоклавишной» диатоники и функционируют по соответствующим закономерностям².

Как было ранее сказано (Александрова Л., 2022, с. 5–15), структурная основа диатонической системы – «белоклавишная» шкала, сложившаяся исторически, имеет зеркально-симметричную структуру в чередовании тонов и полутонов относительно оси – звука *d* и виртуальную осевую точку зеркальной симметрии между звуками *g*–*a*. Зеркальная симметричность шкалы обусловила и зеркальную структурную симметричность в расположении ладов относительно осей и их мелодическую и гармоническую противоположности (Должанский А., 1962; Кон Ю., 1969; 1982а; Александрова Л., 1995; 2022). Это – мелодически противоположные пары, формирующиеся относительно оси *d*: ионийско-фригийская, локрийско-лидийская, эолийско-миксолидийская, а также дорийский лад с внутренней зеркальной симметрией (2, 1, 2, 2, 2, 1, 2) и самообратимостью (Александрова Л., 2022, с. 7). Это – гармонически противоположные пары: эолийско-ионийская,

дорийско-миксолидийская, фригийско-лидийская и гармонически самопротивоположный локрийский лад (Александрова Л., 2022, с. 10).

Исходя из определения отношений симметричности и антисимметричности (Александрова Л., 2022, с. 8, 13) для более наглядного выражения рассмотренных закономерностей воспользуемся методом формализованной записи диатонических ладов, предложенным Ю.Г. Коном (1969; 1982а, с. 29), но в более сокращенном виде, пригодном для решения наших задач. Этот метод в контексте данной работы целесообразен не только для наглядной демонстрации мелодической и гармонической противоположностей сложных систем, но и необходим для поисковых операций, позволяющих более простым способом выявлять новые ладотональные организации по закономерностям, спроецированным от исходной «белоклавишной» диатонической системы.

Итак, система обозначений по Ю. Кону: К – квинтовый шаг, «+» (знак плюса) – восходящий ряд чистых квинт; «–» (знак минуса) – нисходящий ряд чистых квинт; 0, 1, 2, 3... – индексы, означающие количество шагов по чистым квинтам; М, m – индексы для обозначения мажорного и минорного трезвучий: К^М, К^м (у Ю. Кона минор обозначен как «м») (1982а, с. 29).

Мелодическая противоположность ионийского и фригийского ладов очевидна в формульной записи по Ю.Г. Кону:

Ион. = К(0) + К(1, 2, 3, 4, 5) – К(1);

фриг. = К(0) – К(1, 2, 3, 4, 5) + К(1).

Гармоническая противоположность ионийского и эолийского ла-

дов наглядно представлена в формализованном виде:

$$\text{Ион.} = K(0)^M + K(1)^M + K(2, 3, 4)^m - K(1)^M;$$

$$\text{эол.} = K(0)^m - K(1)^m - K(2, 3, 4)^M + K(1)^m.$$

Здесь и далее при формализации мелодической и гармонической противоположностей ладов предпримем сокращенную запись.

Мелодическая противоположность ионийского и фригийского ладов:

$$\text{Ион.} = K(0) + K(1...5) - K(1);$$

$$\text{фриг.} = K(0) - K(1...5) + K(1).$$

Гармоническая противоположность ионийского и эолийского ладов:

$$\text{Ион.} = K(0)^M + K(1)^M + K(2...4)^m - K(1)^M;$$

$$\text{эол.} = K(0)^m - K(1)^m - K(2...4)^M + K(1)^m.$$

Мелодическая противоположность миксолидийского и эолийского ладов:

$$\text{Микс.} = K(0) + K(1...4) - K(1, 2);$$

$$\text{эол.} = K(0) - K(1...4) + K(1, 2).$$

Гармоническая противоположность миксолидийского и дорийского ладов:

$$\text{Микс.} = K(0)^M + K(1...3)^m - K(1, 2)^M;$$

$$\text{дор.} = K(0)^m - K(1...3)^M + K(1, 2)^m.$$

Мелодическая противоположность лидийского и локрийского ладов:

$$\text{Лид.} = K(0) + K(1...6);$$

$$\text{локр.} = K(0) - K(1...6).$$

Гармоническая противоположность лидийского и фригийского ладов:

$$\text{Лид.} = K(0)^M + K(1, 2)^M + (3...5)^m;$$

$$\text{фриг.} = K(0)^m - K(1, 2)^m - (3...5)^M.$$

В связи со свойствами мелодической и гармонической противоположностей, напомним, что противоположность по знаку в данном случае полностью совпадает с трактовкой А.В. Шубникова (1975, с. 79, 80; Александрова Л., 2022, с. 8) антисимметричности как анти-

равенства, при котором соблюдается равенство чисел по абсолютной величине, но противоположность по знаку. Поэтому метод формализованной цифровой записи сложных систем представляется наиболее целесообразным.

Итак, структурная четкость масштабной модели достигается с помощью симметричности и антисимметричности, а также рефлексивности (трактуемой как повтор определенных сегментов звукорядов ладов) (Александрова Л., 2022, с. 8, 13) в качестве «тактических действий» при организации ладов в упорядоченную систему. При трактовке симметричности, антисимметричности, рефлексивности как свойств выявляется *толерантное отношение*³, благодаря которому осуществляется *толерантное последовательное перерождение* исходной ладовой структуры в противоположную. Толерантность предстает здесь как «стратегическая» форма управления, определяемая только на уровне полного объема диатонической системы. В этом смысле целостная диатоническая система вызывает ассоциации с *искусственно сконструированной моделью* (Александрова Л., 2022, с. 7, 10), однако творческие композиторские процессы доказывают *обратное – ее жизнеспособность*.

Обратим внимание на те порождающие факторы, которые, будучи предопределены объективно-логическими отношениями, способствовали не только *структурной сохранности и замкнутости диатоники XX в.*, но и *возможности преодоления* этой особенности. Область преодоления заключается в *изменчивости высшего положения ладов* в органи-

зации двенадцатизвучности. Вследствие действия этих амбивалентных принципов на более сложных уровнях формируются новые ладовые системы – «толерантные пространства», образованные уже объединением ладов на основе единства двух принципов. Первый принцип связан с перегруппировкой в сочетаниях ладов, второй обусловлен высотной дифференциацией, исходящей из возможностей двенадцатизвукового основания.

Рассмотрим вначале первый принцип. Так, новый виток гармонических противоположностей образуется из объединения ладовых структур, отстоящих друг от друга на диатоническую терцию – *d, f, a, c, e, g, h* (рис. 1).

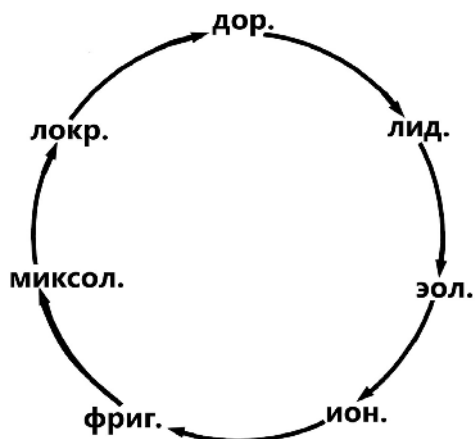


Рис. 1. Замкнутый цикл структур гармонически самопротивоположного локрийского и мелодически самопротивоположного дорийского ладов

Этот виток является продолжением исходной «белоклавишной» системы (Александрова Л., 2022, с. 7). В нем заключительный самопротивоположный гармонически локрийский лад сопоставляется с мелодически самопротивоположным дорийским, инициирующим диатоническую систему (Александрова Л.,

2022, с. 10) на ином уровне. Как видно, особенностью данной системы переходов-противопоставлений является, прежде всего, замкнутость по кругу. При построении гармонических ладовых форм возникает необходимость определения локализации уменьшенных (ум) трезвучий и противостоящих им мажорного (М) или минорного (m) трезвучий.

На рис. 2 показан фрагмент системы, в котором сопоставляются дорийский и локрийский лады в гармоническом виде.

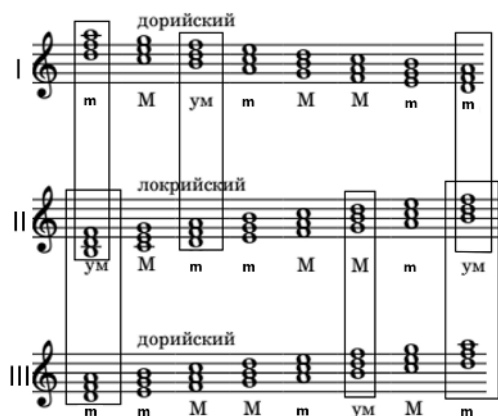


Рис. 2. Симметричная локализация уменьшенных трезвучий (ум) с противоположением с мажорных (М) и минорных (m) трезвучий в дорийском и лидийском ладах

При анализе ладов (дорийский – локрийский) этой заключительной пары, находящихся в соотношении инверсии ракохода (IR – I и II позиции), обнаруживаются симметрично расположенные минорные и уменьшенные трезвучия на противоположных ступенях: $[m \text{ ум}] \leftrightarrow [ум \text{ m}] \leftrightarrow [m \text{ ум}]$, при этом локализация М и m трезвучий на остальных ступенях совпадает.

При сопоставлении пары локрийский–дорийский в параллельном расположении (II и III позиции) выяв-

ляется следующая локализация ум, М, m трезвучий: [ум m] ↔ [М ум] ↔ [ум m]. В этом случае локализация М и m трезвучий на остальных ступенях противоположна. При сравнении I и II, II и III позиции ладов обнаруживается антисимметричное соотношение [ум m] и [М ум]. Полярность в расположении трезвучий и противопоставления М и m дает возможность заключить, что эта система одновременно симметрична и антисимметрична. Подобные закономерности при сопоставлении пар ладов по принципу симметричности и антисимметричности отмечаются в дорийско-лидийском, лидийско-эолийском, эолийско-ионийском, ионийско-фригийском, фригийско-миксолидийском, миксолидийско-локийском объединениях.

Рассмотрение данного вопроса об уменьшенном трезвучии представляется важным потому, что при дальнейшей формализации сложных двенадцатизвуковых систем уменьшенные трезвучия из цифровой записи подлежат исключению, не нарушающему логики содержания. Уменьшенные трезвучия сохраняются при цифровой записи *гармонического тождества* локрийской системы (см. рис. 10, б).

Второй принцип преодоления обусловлен высотно-тональными различиями ладов, сливающихся в единые сложноладовые системы. Это – системы, объединяющие мажорные и минорные лады, отстоящие на полутон и имеющие одну терцию – «однотерцовые» ($Mm^{(3)}$ и $mM^{(3)}$); системы ладов одного наклонения, отстоящие на полутон ($MM^{(-1/2)}$ и $mm^{(-1/2)}$); объединение ладов, отстоящих на тритон, обозначенных индексом (ув4): $Mm^{(ув4)}$ и $mM^{(ув4)}$, $MM^{(ув4)}$ и $mm^{(ув4)}$. Перечис-

ленные разновидности могут иметь разнообразное ладовое наполнение. Они включаются в структурно-замкнутое толерантное пространство, спроецированное от исходной диатонической системы и обладающее характерными составляющими системообразующего толерантного отношения – симметричностью, антисимметричностью и рефлексивностью. Более того, дифференцированный тональный (высотный) признак придает двигательную силу и порождает постоянную внутреннюю превращаемость по четкой схеме – мелодической и гармонической противоположностей. Благодаря этому возникает движущаяся, конструктивно регулируемая пространственно-структурная изменяемость, приводящая как к *структурному перерождению*, так и к *перерождению в противоположное качество, контрастный образ*.

Из всех возможных объединений ладов сложной диатоники выберем вначале для рассмотрения системы однотерцового мажоро-минора ($Mm^{(3)}$) и однотерцового миноро-мажора ($mM^{(3)}$) с точки зрения мелодической и гармонической противоположностей в цифровой записи. Данные системы имеют звукоряды, состоящие из 10 и 11 ступеней. Исходные структуры в 10-ступенных образованиях – мелодически противоположные в семиступенной диатонике – ионийский (C) и фригийский (cis), но находящиеся в рассматриваемой системе на расстоянии полутона. Исходные звукоряды в 11-ступенной системе – гармонически противоположные – ионийский (C) и эолийский (cis).

Количество ступеней в звукоряде зависит от их совпадения. Отметим, что данная 10-ступенная система исключает дорийский лад как не находящийся пары, а 11-ступенная система – локрийский лад на том

же основании. Как выше было сказано, не учитываются уменьшенные трезвучия, находящиеся на противоположных ступенях (см. рис. 2, а также: (Александрова Л., 2022, с. 10)).

Мелодическая противоположность:

$$Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ фриг.}) = K(0) + K(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) - K(1)$$

$$mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ ион.}) = K(0) - K(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) + K(1)$$

Гармоническая противоположность:

$$Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ фриг.}) = K(0)^M + K(1^M, 2^{mM}, 3^{mM}, 4^{mM}, 5^m, 6^m, 7^m) - K(1)^M$$

$$mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ ион.}) = K(0)^m - K(1^m, 2^{Mm}, 3^{Mm}, 4^{Mm}, 5^M, 6^M, 7^M) + K(1)^m$$

Приведем полную формализованную запись всех систем в сокращенном виде, дающую исчерпывающее представление о мелодической

и гармонической противоположностях 10- и 11-ступенного однотерцовых объединений, ориентируясь на графику схем на рис. 3.

Однотерцовые ладовые системы

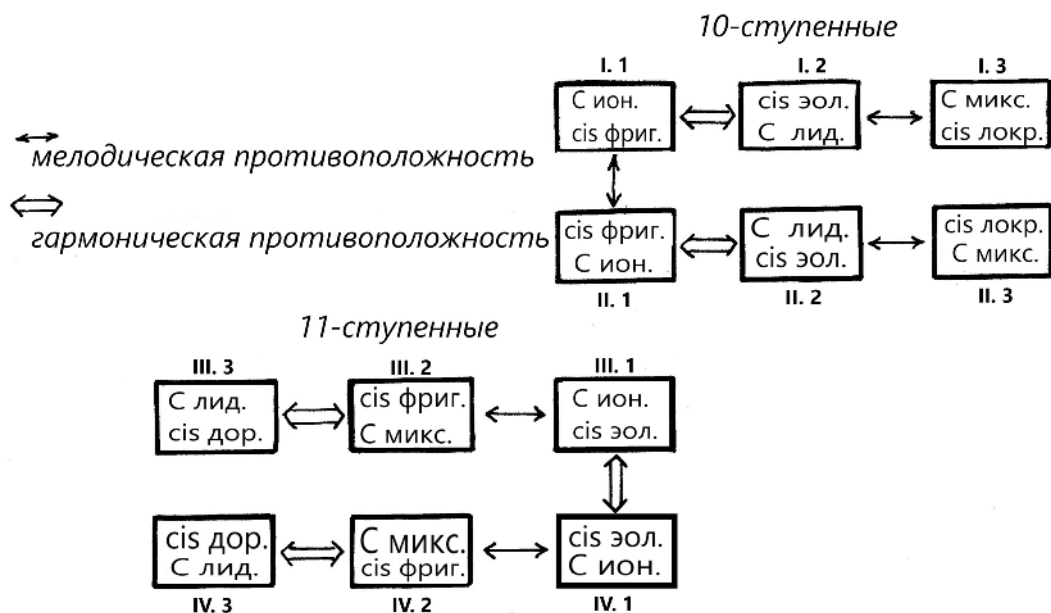


Рис. 3. Циклы мелодической и гармонической противоположностей однотерцовых ладовых систем

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ (10-ступенный)

Мелодическая противоположность:

$$I. 1. Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ фриг.}) = K(0) + K(1...8) - K(1)$$

$$II. 1. mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ ион.}) = K(0) - K(1...8) + K(1)$$

Гармоническая противоположность:

$$I. 1. Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ фриг.}) = K(0)^M + K[1^M, (2...4)^{mM}, (5...7)^m] - K(1)^M$$

$$I. 2. mM^{(3)} (cis \text{ эол.} - C \text{ лид.}) = K(0)^m - K[1^m, (2...4)^{Mm}, (5...7)^M] + K(1)^m$$

Гармоническая противоположность:

$$II. 1. mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ ион.}) = K(0)^m - K[(1, 2)^m, (3...5)^{Mm}, (6...8)^M]$$

$$II. 2. Mm^{(3)} (C \text{ лид.} - cis \text{ эол.}) = K(0)^M + K[(1, 2)^M, (3...5)^{mM}, (6...8)^m]$$

Мелодическая противоположность:

$$I. 2. mM^{(3)} (cis \text{ эол.} - C \text{ лид.}) = K(0) - K(1...7) + K(1,2)$$

$$I. 3. Mm^{(3)} (C \text{ микс.} - cis \text{ локр.}) = K(0) + K(1...7) - K(1,2)$$

Мелодическая противоположность:

$$II. 2. Mm^{(3)} (C \text{ лид.} - cis \text{ эол.}) = K(0) + K(1...9)$$

$$II. 3. mM^{(3)} (cis \text{ локр.} - C \text{ микс.}) = K(0) - K(1...9)$$

ВТОРОЙ ЦИКЛ (11-ступенный)

Гармоническая противоположность:

$$III.1. Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ эол.}) = K(0)^M + K[1^M, (2...5)^{mM}, (6...8)^m] - K(1)^M$$

$$IV.1. mM^{(3)} (cis \text{ эол.} - C \text{ ион.}) = K(0)^m - K[1^m, (2...5)^{mM}, (6...8)^M] + K(1)^m$$

Мелодическая противоположность:

$$III.1. Mm^{(3)} (C \text{ ион.} - cis \text{ эол.}) = K(0) + K(1...9) - K(1)$$

$$III.2. mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ микс.}) = K(0) - K(1...9) + K(1)$$

Гармоническая противоположность:

$$III. 2. mM^{(3)} (cis \text{ фриг.} - C \text{ микс.}) = K(0)^m - K[(1, 2)^m, (3...6)^{mM}, (7...9)^M]$$

$$III. 3. Mm^{(3)} (C \text{ лид.} - cis \text{ дор.}) = K(0)^M + K[(1, 2)^M, (3...6)^{mM}, (7...9)^m]$$

Мелодическая противоположность:

$$VI. 1. mM^{(3)} (cis \text{ эол.} - C \text{ ион.}) = K(0) - K(1...8) + K(1, 2)$$

$$VI. 2. Mm^{(3)} (C \text{ микс.} - cis \text{ фриг.}) = K(0) + K(1...8) - K(1, 2)$$

Гармоническая противоположность:

$$IV. 2. Mm^{(3)} (C \text{ микс.} - cis \text{ фриг.}) = K(0)^M + K[(1...4)^{mM}, (5...7)^m] - K(1, 2)^M$$

$$IV. 3. mM^{(3)} (cis \text{ дор.} - C \text{ лид.}) = K(0)^m - K[(1...4)^{mM}, (5...7)^M] + K(1, 2)^m.$$

Итак, симметричность, а также антисимметричность описанных однотерцовых систем очевидна. Расшифровка в нотной записи содержится на рис. 4.

Обратим внимание еще на один немаловажный фактор в структуре противоположных ладовых систем – это почти *полное пересечение звуковых полей* (действие рефлексивности), определяемое при сравнении звукорядов: совпадение девяти звуков в 10-ступенных системах (см. рис. 4 строки 1, 2, 3) десяти звуков в 11-ступенных системах (см. рис. 4 строки 4, 5, 6). При этом основные ступени исходной ладотональности обозначены белыми нотами, черными – альтерационные ступени, привнесенные из своей пары. Для первой пары C ион. – это повышенные I (VIII), IV, V ступени, для cis фриг. – это пониженные IV, V, VIII ступени и далее аналогично.

Подобным образом формируются системы, объединяющие лады,

отстоящие на тритон и обозначенные как $Mm^{(yв4)}$ и $mM^{(yв4)}$. Это – 9- и 10-ступенные ладовые системы, представленные на рис. 5. Нотные расшифровки выявляют те же закономерности в структурах звукорядов.

Итак, симметричность, а также антисимметричность описанных выше систем, выявляемые с помощью гармонической и мелодической противоположностей, очевидны. Также очевидна и рефлексивность – третья составляющая толерантного отношения. Однако свойство именно не до конца выдержанной *структурной рефлексивности* является *побудительной силой толерантности к структурно-смысловому перерождению сложных ладотональных систем, подразумевающих звуковысотные трансформации*.

Проследим способность подобного типа систем к дальнейшему перерождению на тональном (звуковысотном) уровне. Для этого необходимо обра-

I. 1 Mm⁽³⁾ C ион. - cis фриг. 4.1

II. 2 mM⁽³⁾ cis фриг. - C ион.

I. 2 mM⁽³⁾ cis эол. - C лид. 4.2

II. 2 Mm⁽³⁾ C лид. - cis эол.

I. 3 Mm⁽³⁾ C микс. - cis локр. 4.3

II. 3 mM⁽³⁾ cis локр. - C микс.

III. 1 Mm⁽³⁾ C ион. - cis эол. 4.4

IV. 1 mM⁽³⁾ cis эол. - C ион.

III. 2 mM⁽³⁾ cis фриг. - C микс. 4.5

IV. 2 Mm⁽³⁾ C микс. - cis фриг.

III. 3 Mm⁽³⁾ C лид. - cis дор. 4.6

IV. 3 mM⁽³⁾ cis дор. - C лид.

Рис. 4. Звукоряды однотерцовых ладовых систем

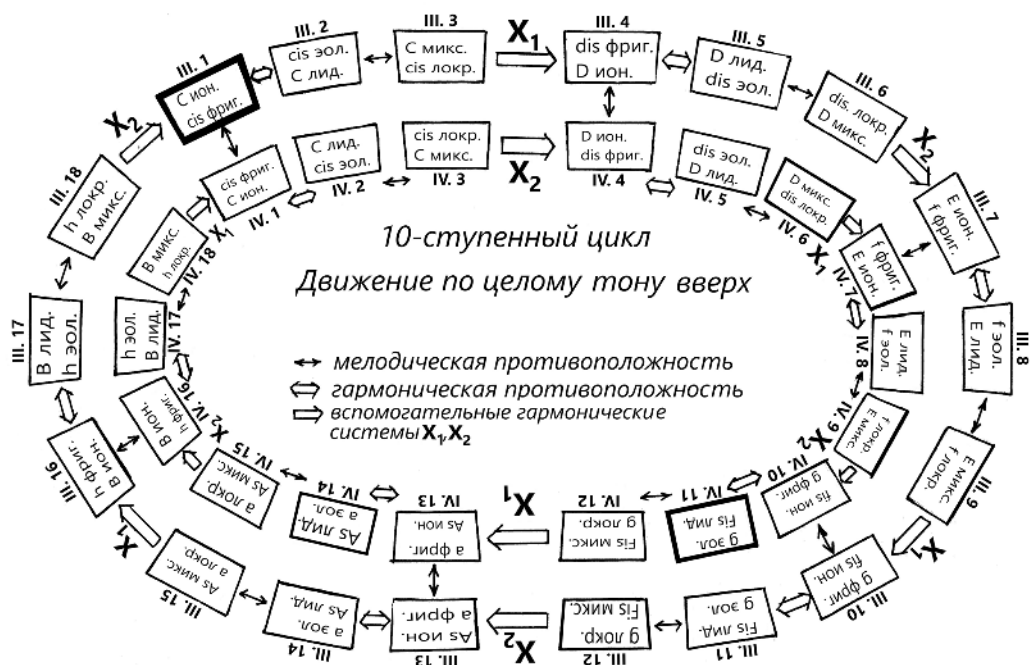


Рис. 7. 10-ступенный замкнутый цикл мелодически и гармонически противоположных однотерцовых ладовых систем

Чтобы расшифровать изображенные схемы на табличках, необходимо построение промежуточных звукорядов X_1 и X_2 .

Рассмотрим этот процесс вначале на базе 11-звуковой однотерцовой системы. Построение звукоряда X_1 некоторой системы от звука *cis*, формула которой мелодически противоположна по знаку квинтовых шагов формуле *C лид.* – *cis* дор.: $C \text{ лид.} - cis \text{ дор.} = K(0) + K(1...10)$ и $X_1 = K(0) - K(1...10)$, дает возможность по характерным альтерационным тонам определить однотерцовую систему *h* эол. – *B* ион. (рис. 8, строки 1, 2). И наоборот, построение звукоряда X_2 некоторой системы от звука *C*, формула которой по направлению квинтовых ходов мелодически противоположна системе *cis* дор. – *C* лид. (рис. 8, строки 3, 4), выявляет по характерным альтерационным ступеням однотерцовое ладотональ-

ное объединение *B* ион. – *h* эол.: $cis \text{ дор.} - C \text{ лид.} = K(0) + K(1...3) - K(1...7)$ и $X_2 = K(0) - K(1...3) + K(1...7)$ (цифры над и под звукорядами обозначают номер квинтового шага; знаки «+» и «-» – восходящее и нисходящее направление квинт).

Уточним: в формальном смысле звукоряд системы X_1 , построенный с помощью квинтовых шагов, безразличен к его интерпретации по типу однотерцовости $mM^{(3)}$ или $Mm^{(3)}$. Но предпочтительность альтерационной ступени, с которой начинается звукоряд (звук *cis* – II ступень ладотональности *h*), предрасполагает к определению его как *h* эол. – *B* ион., в противоположность звукоряду X_2 , начинающемуся со звука *c* – II ступени ладотональности *B* и выявляющему однотерцовую систему *B* ион. – *h* эол. С этих гармонически противоположных между собой систем *h* эол. – *B* ион.



Рис. 8. Вспомогательные звукоряды X_1 и X_2 для определения однотерцовых ладовых систем (h эол. – В ион. и В ион. – h эол.)

и В ион. – h эол. начинается новый виток однотерцовых объединений ладотональностей мажорного наклонения В и минорного наклонения h. После того как данный цикл (I.4–I.5–I.6 и II.4–II.5–II.6) исчерпает себя, происходит новый этап толерантного преобразования в систему As–a и a–As. И так далее до полного

замыкания круга на основании целотоновых шагов (см. рис. 6).

Аналогичные преобразования происходят и в 10-ступенном цикле (рис. 7). Гармоническая система С микс. – cis локр. (ячейки III. 3 и IV. 3), завершающая первый виток однотерцовых ладотональных объединений, гармонически противоположна некоторой системе X_1

$$\begin{aligned} \text{С микс.} - \text{cis локр.} &= K(0)^M + K[(1...3)^{mM}, (4...6)^M] - K(1, 2)^m, \\ X_1 &= K(0)^m - K[(1...3)^{mM}, (4...6)^M] + K(1, 2)^M. \end{aligned}$$

Воплощение системы X_1 в нотной записи от звука cis дает возможность определить ее звукоряд, отличительные признаки которого – предпочти-

тельность мажора в порядке трезвучий $K(1)^{Mm}, K(2)^{Mm}, K(3)^{Mm}$. На основе звукоряда X_1 – выявляют принадлежность к системе dis фриг. – D ион. (рис. 9).



Рис. 9. Вспомогательная гармоническая система X_1 и звукоряд X_1 для определения звукоряда однотерцовой ладовой системы dis фриг. – D ион.

Таким же образом устанавливается момент перехода от однотерцовой системы *cis* локр. – С микс. к системе Дион. – *dis* фриг. через вспомогательную систему X_2 (рис. 7, малый внутренний круг).

Однотерцовые объединения *dis* фриг. – D ион. (III.4) и D ион. – *dis* фриг. (IV.4), противоположные между собой мелодически, через преобразования в гармонически противоположные системы D лид. – *dis* эол. (III.5) и *dis* эол. – D лид. (IV.5), затем в мелодически противоположные пары *dis* локр. – D микс. (III.6) и D микс. – *dis* локр. (IV.6), открывают новый тональный (высотный) виток, который, будучи исчерпанным, преобразуется в системы E–f и f–E и далее по целым тонам в восходящем направлении до смыкания с исходными системами C–*cis* и *cis*–C (см. рис. 7).

Итак, однотерцовые системы типа $Mm^{(3)}$ и $mM^{(3)}$ могут иметь разное ладовое наполнение. Они включаются в структурно замкнутое толерантное пространство, спроецированное от исходной диатонической системы в виде «пирамиды-антипирамиды» (Александрова Л., 2022, с. 7) и обладающее характерными составляющими системообразующего толерантного отношения – симметричностью, антисимметричностью и рефлексивностью. Более того, дифференцированный тональный (высотный) признак придает двигательную силу и порождает постоянную внутреннюю превращаемость по схеме мелодической и гармонической противоположностей.

Порождающие способности диатоники распространяются и на 12-звуковые звуковысотные организации. По методу, действующе-

му при образовании однотерцовой и тритоновой систем, аналогично возникают 12-ступенные объединения ладотональностей одного наклонения, отстоящие на полутон, – это $MM^{(-1/2)}$ и $mm^{(-1/2)}$, где индекс « $(-1/2)$ » означает звуковысотную разницу в полутон. При этом ладовое содержание их также обусловлено исходной «белоклавишной» диатонической системой. Особенностью этих интегральных систем является то, что они, по существу, буквально воспроизводят диатоническую схему противоположностей, но на более сложном уровне. Если в исходной диатонической системе противоположностей наблюдается обратимость одного лада в другой, то в данную сложную систему вовлекаются два разновысотных ладотональных объединения, которые так же, как и в «пирамиде-антипирамиде» базисной диатонической схемы, требуют возвратного движения к исходным ладотональностям наподобие квинтового круга. В результате образуется жесткая схема мелодической и гармонической противоположностей сложных систем, состоящая как бы из двух полукругов. Первый полукруг образован дизизмным наклонением, второй – бемольным (или наоборот, что не имеет значения), которые тоже противоположны между собой по знаку (рис. 10, а, б).

Как в исходной диатонической системе дорийский лад мелодически самопротивоположен, а его гармоническая форма противоположна миксолидийскому ладу в гармоническом виде и т.д. (Александрова Л., 2022, с. 10), так и в группе объединенных дорийских ладотональностей *c*–*cis*, *cis*–*c* обнаруживается мелодическая самопротивоположность.

а)

Дорийская система	1	Мелодическая противоположность		Миксолидийская система
	c-cis = K(0) + K(1...8) – K(1...3) cis-c = K(0) – K(1...8) + K(1...3)			
	2	Гармоническая противоположность	3	
	c-cis = K(0) ^{mm} + K[(1...4) ^{mm} , {5...7} ^m] – K(1...3) ^M <=> Cis-C = K(0) ^{Mm} – K[{1...4} ^{Mm} , {5...7} ^M] + K(1...3) ^m cis – c = K(0) ^m – K[{1...5} ^{Mm} , {6...8} ^M] + K(1, 2) ^m <=> C-Cis = K(0) ^M + K[{1...5} ^{mm} , {6...8} ^m] – K(1, 2) ^M			
Эолийская система	5	Мелодическая противоположность	4	Ионийская система
	c-cis=K(0) + (1...7) – K(1...4) <-> Cis-C=K(0) – K(1...7) + K(1...4) cis-c=K(0) – K(1...9)+K(1, 2) <->C-Cis=K(0) + K(1...9) – K(1, 2)			
	6	Гармоническая противоположность	7	
	c-cis = K(0) ^{mm} + K[{1...3} ^{mm} , {4...6} ^m] – K[1 ^{mm} , {2...4} ^M] <=> Cis-C = K(0) ^{Mm} – K[{1...3} ^{Mm} , {4...6} ^M] + K[1 ^{Mm} , {2...4} ^m] cis-c = K(0) ^m – K[1 ^m , {2...6} ^{Mm} , {7...9} ^M] + K(1) ^m <=> C-Cis = K(0) ^M + K[1 ^M , {2...6} ^{mm} , {7...9} ^m] – K(1) ^M			
Фригийская система	9	Мелодическая противоположность	8	Лидийская система
	c-cis = K(0) + K(1...6) – K(1...5) <-> Cis – C = K(0) – K(1...6) + K(1...5) cis-c = K(0) – K(1...10) + K(1) <-> C-Cis = K(0) + K(1...10) – K(1)			
	10	Гармоническая противоположность	11	
	c-cis = K(0) ^{mm} + K[{1,2} ^{mm} , {3...5} ^m] – K(1, 2) ^{mm} , {3...5} ^M <=> Cis-C = K(0) ^{Mm} – K[{1, 2} ^{Mm} , {3...5} ^M] + K(1, 2) ^{mm} , {3...5} ^m] cis-c = K(0) ^m – K[{1, 2} ^m , {3...7} ^{Mm} , {8...10} ^M] <=> C-Cis = K(0) ^M + K[{1, 2} ^M , {3...7} ^{mm} , {8...10} ^m]			
Локрийская система	13	Мелодическая противоположность	12	Локр. система
	c-cis = K(0) + (1...6) + K(1...5) <-> Cis-C = K(0) + K(1...6) – K(1...5) cis-c = K(0) – K(1...11) <-> C-Cis = K(0) + K(1...11)			
	14	Гармоническое тождество	15	
	c-cis = K(0) ^{ymMm} + K[1 ^{mm} , {2...4} ^m] – K[1...3] ^{mm} , {4...6} ^M] = des-c = K(0) ^{ymMm} + K[{1 ^{mm} , {2...4} ^m] – K[1...3] ^{mm} , {4...6} ^M] cis-c = K(0) ^{ym} – K[{1...3} ^m , {4...8} ^{Mm} , {9...11} ^M] = c-des = K(0) ^{ym} – K[{1...3} ^m , {4...8} ^{mm} , {9...11} ^M]			

Рис. 10. Замкнутый цикл мелодически и гармонически

б)

Лидийская система	17	Мелодическая противоположность		16	Локр. система
	$C-Des = K(0) + K(1...6) - K(1...5) \leftrightarrow des-c = K(0) - K[(1...6) + K(1...5)]$ $Des-C = K(0) + K(1...11) \leftrightarrow c-des = K(0) - K(1...11)$				
Лидийская система	18	Гармоническая противоположность		19	Фригийская система
	$C-Des = K(0)^{Mm} + K[(1, 2)^{Mm}, (3...5)^m] - K[(1, 2)^{Mm}, (3...5)^M] \Leftrightarrow des-c = K(0)^{mM} - K[(1, 2)^{mM}, (3...5)^M] + K[(1, 2)^{mM}, (3...5)^m]$ $Des-C = K(0)^M + K[(1, 2)^M, (3...7)^{mM}, (8...10)^m] \Leftrightarrow c-des = K(0)^m - K[(1, 2)^m, (3...7)^{mM}, (8...10)^M]$				
Ионийская система	21	Мелодическая противоположность		20	Эолийская система
	$C-Des = K(0) - K(1...6) + K(1...5) \leftrightarrow des-c = K(0) + K[(1...6) - K(1...5)]$ $Des-C = K(0) + K(1...10) - K(1) \leftrightarrow c-des = K(0) - K(1...10) + K(1)$				
Ионийская система	22	Гармоническая противоположность		23	Эолийская система
	$C-Des = K(0)^{Mm} - K[(1...3)^{Mm}, (4...6)^M] + K[1^{Mm}, (2...4)^m] \Leftrightarrow des-c = K(0)^{mM} + K[(1...3)^{mM}, (4...6)^m] + K[1^{mM}, (2...4)^M]$ $Des-C = K(0)^M - K[1^M, (2...6)^{mM}, (7...9)^m] + K(1)^M \Leftrightarrow c-des = K(0)^m + K[1^m, (2...6)^{mM}, (7...9)^M] - K(1)^m$				
Миксолидийская система	25	Мелодическая противоположность		24	Дорийская система
	$C-Des = K(0) - K(1...7) + K(1...4) \leftrightarrow des-c = K(0) + K(0) + K(1...7) - K(1...4)$ $Des-C = K(0) + K(1...9) - K(1, 2) \leftrightarrow c-des = K(0) - K(1...9) + K(1, 2)$				
Миксолидийская система	26	Гармоническая противоположность		27	Дорийская система
	$C-Des = K(0)^{Mm} - K[(1...4)^{Mm}, (5...7)^M] + K(1...3)^m \Leftrightarrow des-c = K(0)^{mM} + K[(1...4)^{mM}, (5...7)^m] - K(1...3)^M$ $Des-C = K(0)^M + K[(1...5)^{mM}, (6...8)^m] - K(1, 2)^M \Leftrightarrow c-des = K(0)^m - K[(1...5)^{mM}, (6...8)^M] + K(1, 2)^m$				
Дорийская система	1	Мелодическая самопротивоположность	Мелодическая самопротивоположность	28	Дорийская система
	$c-cis = K(0) + K(1...8) - K(1...3) = des-c = K(0) + K(1...8) - K(1...3)$ $cis-c = K(0) - K[(1...8) + K(1...3)] = c-des = K(0) - K[(1...8) + K(1...3)]$				
Мелодическое тождество					

противоположных ладовых систем минорного (а) и мажорного (б) наклонения, отстоящих на полутон

В формализованном виде:

$$c-cis \text{ (дор.)} = K(0) + K(1...8) - K(1...3),$$

$$cis-c \text{ (дор.)} = K(0) - K(1...8) + K(1...3) \text{ (см. рис. 10, а 1).}$$

Гармоническая форма этих противоположна миксолидийской группе
диненных ладовых систем проти- Cis-C и C-Cis:

$$c-cis \text{ (дор.)} = K(0)^{mM} + K[(1...4)^{mM}, (5...7)^m] - K(1...3)^M \text{ (рис. 10, а 2),}$$

$$Cis-C \text{ (микс.)} = K(0)^{Mm} - K[(1...4)^{Mm}, (5...7)^M] + K(1...3)^m \text{ (рис. 10, а 3).}$$

$$cis-c \text{ (дор.)} = K(0)^m - K[(1...5)^{Mm}, (6...8)^M] + K(1, 2)^m \text{ (рис. 10, а 2),}$$

$$C-Cis \text{ (микс.)} = K(0)^M + K[(1...5)^{mM}, (6...8)^m] - K(1, 2)^M \text{ (рис. 10, а 3).}$$

и так далее – через мелодическую и гармоническую противоположности – вплоть до локрийских объединений. Завершающая локрийская диезная система обнаруживает гармоническое тождество с локрийской бемольной системой:

$$c-cis \text{ (локр.)} = K(0)^{ymM} + K[1^{mM}, (2...4)^m] - K[(1...3)^{mM}, (4...6)^M] \text{ (см. рис. 10, а 14),}$$

$$des-c \text{ (локр.)} = K(0)^{ymM} + K[1^{mM}, (2...4)^m] - K[(1...3)^{mM}, (4...6)^M] \text{ (см. рис. 10, а 15),}$$

$$cis-c \text{ (локр.)} = K(0)^{ym} - K[(1...3)^m, (4...8)^{Mm}, (9...11)^M] \text{ (см. рис. 10, а 14),}$$

$$c-des \text{ (локр.)} = K(0)^{ym} - K[(1...3)^m, (4...8)^{Mm}, (9...11)^M] \text{ (см. рис. 10, а 15).}$$

Благодаря данному тождеству осуществляется переключение диезного полукруга (см. рис. 10, а) на бемольный (см. рис. 10, б), который противоположен диезному по знакам квинтовых шагов. Точнее

сказать, мелодическая и гармоническая формулы обоих полукругов совпадают у ладотональностей противоположного направления. Например, Cis-C (лид., см. рис. 10, а 11) = C-Des (лид., см. рис. 10, б 18), при этом в первом объединении исходным будет Cis лид., во втором – C лид. В гармоническом выражении локрийского лада (см. рис. 10, а 14 и рис. 10, б 15) наблюдается полное тождество в соотношениях c-cis и des-c, а также в cis-c и c-des. Бемольный полукруг (см. рис. 10, б 16, 17) совершает обратный процесс и возвращается к мелодической самопротивоположности дорийских объединений des-c и c-des (см. рис. 10, б 28.1), которые тождественны иницирующим

схему объединениям дорийских ладов c-cis и cis-c (см. рис. 10, а 1).

Итак, при сравнении обоих циклов полутоновых систем (см. рис. 10, а, б) с базовой диатонической системой (Александрова Л., 2022, с. 10) видно, что высотная дифференциация способствует образованию диезного и бемольного направления в сочетании ладотональностей, которые противоположны по знаку.

Рассмотрим кратко функциональные закономерности однотерцовой, тритоновой, полутоновой систем. Сравнивая все поле возможных интегрированных диатонических систем, способных к самоорганизации и толерантному перерождению и далеко не исчерпанных описанными выше, можно заметить, что их звукорядное выражение отличается количеством ступеней (от 9 до 12) и некоторым различием в повышении или понижении одних и тех же ступеней. Изменчивость альтераций связана с имманентно при-

сущей системам вариантностью при устойчивых и однородных системообразующих отношениях, благодаря которым ведущая ладотональность в системе получает понижающие или повышающие интонации.

Так, при исходной ладотональности *cis* в эолийско-ионийской системе *cis*-C могут быть понижены II, IV, V, VIII ступени; в эолийской системе *cis*-с – II, IV, V, VII, VIII ступени; в эолийско-ионийской системе *fis*-C при исходной ладотональности *fis* соответственно понижаются II, V, VIII ступени. Повышающие интонации при исходном C возникают в ионийско-эолийской системе C-*cis* (II, IV, V, VIII ступени); в ионийско-эолийской системе C-*fis* (IV, V, VIII ступени); в эолийской системе с-*cis* (III, IV, V, VI, VIII ступени). Аналогичные процессы происходят и в остальных сложных ладовых системах, описанных выше.

Однако обилие возможных точечных звуковых альтерационных изменений при всем многообразии сложных ладовых систем, состоящих из объединения различных натуральных ладов, в качественном смысле воспринимается недостаточно определенно, поскольку образуется тот самый дифференциальный порог, за пределами которого абсолютное слуховое восприятие мельчайших интервально-ладовых различий неосуществимо. В оптимальном плане эти различия фиксируются только лишь зрительно в звукорядной форме⁴. В то же время качественный контекст, понимаемый в данном случае как способность к передаче содержательного плана через интонационную сферу для всего внутреннего многообразия сложных однотипных систем, остается примерно в одном ключе.

Семантически контекст обусловлен исторически сложившейся закреплённостью интонационных формул, при которых повышающие и понижающие интонации характеризуют все уровни позитивных и негативных форм внутренних эмоциональных состояний в диапазоне, простирающемся от передачи скрябинских экзальтаций с интонациями повышенных ступеней до напряженной интонационной трагедийности через понижение ступеней музыки Д. Шостаковича.

Итак, основные структурно-функциональные закономерности сложных ладовых систем заключаются в следующем:

I. Четкая закреплённость знаков альтерации, которая позволяет, во-первых, отличать одну систему от другой по звукоряду (энгармоническое равенство отсутствует), во-вторых, выявлять при анализе в ладовом объединении исходную ладотональность. Например, в однотерцовой системе *cis* локр. – C микс. звуки ведущей ладотональности *cis* локр. носят постоянный характер, звуки же C микс. – дополняющий.

II. Неполнота использования звуков сложных систем – отличительная черта каждой из них, поэтому появление ладов с дополнительно пониженными или повышенными ступенями более распространено, нежели использование полных звукорядов.

III. Описанные и подобные им системы – линейны, в них действует импульс функциональных мелодических тяготений. Функциональные гармонические проявления по сравнению с классической гармонической формулой ослаблены, функциональная гармоническая логика, как правило, эпизодична, ограни-

чена и чаще всего растворяется в мелодической связи созвучий.

IV. В связи с линейной направленностью и конструктивной сложностью интегрированных систем, а также со способностью к охвату значительного количества ступеней темперированной системы и внутренней подвижностью возможны мутации:

из исходной ладотональности в свою дополняющую пару;

из одной пары в противоположную;

из одного высотного положения в другое при едином звукоряде, напоминающие переходы в составляющие ладотональности при параллельно-переменных ладах в доклассической музыке;

и мелодические переходы в ладотональности ближайшего родства, в качестве которых оказываются ладотональности, трезвучия которых входят в гармоническую схему данной системы.

Благодаря перечисленным закономерностям данные системы следует классифицировать как сложные диатонические системы, которые, невзирая на количественный охват ступеней (до 12) и тональную изменчивость, сохраняют связь с исходной 7-ступенной «белоклавишной» диатоникой (и в этом смысле отличаются от хроматики позднеромантического типа).

Музыкальная практика не породила художественного воплощения структурно завершенного ладового «толерантного пространства», которое продемонстрировало бы полную картину перерождения в противоположные структурно-содержательные формы. Такая творческая задача, наподобие гравюр М. Эшера, может быть поставлена

и решена сознательно. Однако использование «выбранных» из сложных целостных конструкций объединенных ладовых систем с опорой на перечисленные признаки – довольно распространенное явление в музыке XX в.

Безусловно, столь разнообразное тональное соотношение различных ладов и возможная организация их в сложные схемы подготовлены развитием тонально-гармонической системы XIX в. Решающую роль сыграли процессы, происходившие в романтической и особенно позднеромантической музыке, где в границах зрелой расширенной тональной системы участвовали однотерцовые, полутоновые, тритоновые соотношения тоналностей как выражение хроматической усложненности музыкального языка⁵. Насыщение сходных процессов многообразными ладовыми сочетаниями представляется характерной чертой русской музыки второй половины XIX в. Поэтому распространенность подобных ладообразований в творчестве отечественных композиторов XX в., близкий контекст применения вполне объяснимы традициями русской композиторской школы, особенно М.П. Мусоргского⁶.

Отсутствие целостной конструкции, повторяющей схему толерантных преобразований в творческой реализации музыки любого направления, закономерно, поскольку интонационные процессы живой, пульсирующей музыкальной мысли композитора превосходят возможности теоретических схем-обобщений.

Однотерцовые системы и системы двух ладов мажорного или минорного наклонов, отстоящих на полутон, тритоновые объединения встре-

чаются в музыке Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Д.Б. Кабалевского, М.С. Вайнберга, зарубежных композиторов, например, Б. Бартока, А. Онеггера, П. Хиндемита, пишущих в границах расширенной тональной организации. Эти явления в их содержательной определенности представляются стилевой чертой, своего рода «привилегией» музыки Д. Шостаковича, драматическая направленность которой, не в последнюю очередь, создается особым интонационным строем, обусловленным частотой использования понижающей малой секунды, введение которой связано с нижележащей ладотональностью в пределах какой-либо сложнотональной системы.

Не рассматривая подробно описанную классификацию сложнотональных систем в стилевом направлении, так как задачей данного раздела является подкрепление соответствия теоретических обобщений и музыкальной практики, приведем ряд примеров из цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича.

В музыке Шостаковича однотерцовые системы, системы двух мажоров или двух миноров (отстоящих на полутон), включающие различные лады, составляют в целом гибкую,

изменчивую структуру музыкальной ткани. Оставляя в стороне проблему звуковысотной организации и функциональных закономерностей музыки Шостаковича в целом, обратим внимание на те образцы, которые выборочно соответствуют отдельным участкам схемы на рис. 3, подтверждая теоретическую возможность толерантного перерождения однотерцовых ладовых образований.

Так, в Фуге *gis-moll* ладовая основа фрагмента (тт. 109–113) представлена объединением *cis* локр. – *C* микс. (в тт. 109–110 фрагмента очерчено поле локрийского лада, характерный признак *C* микс. – звук *b* – остается за очертаниями), *cis* фриг. – *C* микс. (в тт. 110–111 примера очерчено поле фригийского лада, дополняющие признаки *C* микс. – за очертаниями), *cis* эол. – *C* ион. (тт. 112–113 примера, очерчено поле эолийского лада, признаки *C* ион. – за пределами). Локрийско-миксолидийское однотерцовое объединение соответствует подсистеме II. 3 10-ступенного цикла; фригийско-миксолидийское объединение – подсистеме III. 2 11-ступенного цикла, эолийско-ионийское однотерцовое объединение – подсистеме IV. 1 11-ступенного цикла (см. рис. 3, пример 1).

Пример 1. Фуга *gis-moll* («24 прелюдии и фуги» Шостаковича)



Пример 2. Фуга As-dur («24 прелюдии и фуги» Шостаковича)



Интересен фрагмент из Фуги As-dur (тт. 36–37), где в последовательном движении *gis* эол. переходит в G ион. (на рис. 3 – это участок IV. 1), затем происходит ладовая мутация: G ион. перетекает в G лид. (т. 37). Однотерцовое эолийско-лидийское построение соответствует подсистеме I. 2 10-ступенного цикла (пример 2).

Для Прелюдии Es-dur из этого же цикла характерны последовательные переходы из Es-dur в e-moll, который имеет дорийский оттенок, довольно стабильный в масштабах пьесы. В заключительном разделе Прелюдии (тт. 106–133) происходит следующее: es дор. переходит через доминантовый сектаккорд в e дор. – Es (с признаками es эол. в верхнем тетра хорде), затем в Es лид. Сочетание устойчивых ладотональностей e дор. и Es лид. соответствует подсистеме IV. 3 (см. рис. 3), а соотношение es дор. – e дор. характерно для полутонного цикла ладотональных объединений на рис. 10, а 2.

В ладотональном развитии Фуги F-dur наблюдается переход d дор. (от т. 38) в d фриг. (от т. 49), далее следуют Des ион. (от т. 50)

и Des лид. (тт. 60–64), что представляет собой смешение ладотональностей, соответствующее участку IV. 3 однотерцовых ладовых систем (см. рис. 3).

Бегло сошлемся на Прелюдию *cis-moll* (тт. 43–48), где объединяются с эол. – C ион. – *cis* фриг. однотерцовых ладовых сочетаний (см. рис. 3), Прелюдию *h-moll*, для которой характерно сочетание тональностей B–h–c в различных ладовых оттенках. В Прелюдии *f-moll* наблюдается полутонное соотношение *f* фриг. – *fis* фриг. (тт. 22–23). В Прелюдии As-dur многократно обыгрывается полутонное соотношение ладотональностей As–A (тт. 79–82). В Прелюдии Des-dur представляются интересными переходы из Des-dur в g фриг. (со вспомогательным звуком *fis*) – тт. 15–20. В Фуге a-moll (тт. 16–19) отмечается последовательное сопоставление d–es–D–Es, где d–es, D–Es являются ладотональностями одного наклонения, отстоящими на полутон, es–D – однотерцовое сопоставление ладотональностей.

К этому перечислению добавим пример песни «Зима» (вокальный

цикл «Из еврейской народной поэзии»), где звучит устойчивое тритоновое тональное сопряжение *cis-moll–g-moll*. Характерно, что в 12-м такте тонический квартсекстаккорд *g-moll* в качестве $d_{6/4}$ привлекает С микс. В итоге образуется однотерцовая связь *cis–С*. Подобные примеры бесконечны.

В завершение необходимо еще раз подчеркнуть, что фундаментальная первичная система мышления диатоника с ее конструктивной сущностью и следующими из нее тактическими приемами – зеркальной симметричностью, антисимметричностью и рефлексивностью – это исторически сложившаяся форма толерантного пространства. Следующим историческим этапом в завоевании этого пространства является тональная (высотная) организация, которая образована энгармонически смыкающимся круговым квинтовым (условно положительным и отрицательным) движением (наподобие гравюры Эшера «День и Ночь», где функцию Дня семантически выполняет восходящее диезное направление, а функцию Ночи – нисходящее бемольное).

Объединение обеих форм порождает новые циклы в виде сложно-масштабных диатонических систем, многообразие которых не исчерпывается однотерцовыми, тритоновыми, полутоновыми объединениями. В логическом смысле процесс разворачивается от одной относительно простой и упорядоченной формы мышления к более масштабной, и так бесконечно, следуя всеобщим законам цикличности и порядка. Индивидуальные творческие процессы создателей музыкального искусства как бы черпают свои фрагменты из бездны возможностей и граней гармонии, порядка, симметрии.

В этом смысле каждый новый творческий вариант ладообразования, рожденный музыкой Д. Шостаковича, С. Прокофьева, О. Мессиана, Б. Бартока или другого гения, подобен кристаллу, который «неизбежно несет на себе следы предыдущих моментов своего существования, и по его форме, по скульптуре его граней, мелочам и деталям его поверхности мы можем читать его прошлое» (Ферсман А., 1955, с. 15), его истоки, восходящие к драгоценному алмазу – диатонической системе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Функциональные характеристики античной совершенной системы, в основе которой мог находиться любой античный лад, обусловлены пространственным планом, включавшим соотношение звуков по их локализации (высший, низший, средний, рядом лежащий и др.), соответствием по тесису и динамису и т.д. В средневековой модальности «мерность», как известно, связана с ролевым распределением тонов лада на иниций, финалис, реперкусу, а также с упорядоченностью по амбитусу. В классической диатонике действует функциональное соподчинение тонов и переориентация на системно-функциональный тип организации при сохранении исходной структурной

модели. Закономерно упорядочивающую роль в тональной организации сыграли факторы временного плана, выразившиеся в феномене ладового ритма. Жизнеспособность остальных ладов в пределах тонально-гармонической системы проявилась по-разному: в классической тональной организации – ограниченно, в романтическом варианте – достаточно широко.

² Известно, что в контексте тонально-гармонической организации структурное расширение диатонической основы первоначально обусловлено альтерационной изменчивостью, затем хроматическими преобразованиями. В границах сложных звуковысотных ладовых систем XX в. аль-

терационно и хроматически видоизмененные тоны обретают, с одной стороны, полное равноправие, с другой – гибкую интонационную изменчивость линейного плана, отражающую переходы-мутации по диатоническим ступеням данной сложной ладотональности. Понятие хроматизма, связанное с тонально-гармонической системой, как и модуляционности, классической функциональности в этом случае теряет смысл. Устойчивость видоизмененных тонов («альтераций» по отношению к «белоклавишной» диатонике) в двенадцатизвуковой диатонике вызывает сопоставление с модальной диатоникой, обладающей постоянством звуко-рядного основания – в теоретическом плане и изменчивостью в функциональном. Нивелирование модуляционных процессов и возрождения мутаций, близких средневековому типу, происходит через определенные переходные тоны, интонационные ячейки.

³ Напомним: математическое определение отношения толерантности составляют свойства рефлексивности и симметричности (Шрейдер Ю., 1971, с. 80), а также антисимметричности. В контексте данного исследования антисимметричность трактуется как антиравенство, выявляемое только лишь в паре с симметричностью (Александрова Л., 1995, с. 49; 2000, с. 127; 2022, с. 8–9).

⁴ Проблему восприятия современных многозвучных ладовых образований рассматривает Ю.Г. Кон, ссылаясь, в свою очередь, на Е. Назайкинского, В. Ингве, Дж. Миллера и др. Согласно положениям исследователей «в области ладообразований, в частности, в многочисленных вариантах ладов,

характерных для музыки XX века, объем оперативной памяти, необходимый для различения глубины воспринимаемого лада, колеблется в диапазоне $7 \pm$ синкретических единиц». Для восприятия сложноладовых систем «слушатель может выработать навыки, облегчающие понимание все расширяющегося круга явлений музыки» описываемого периода (Кон Ю., 1982б, с. 63).

⁵ Наиболее характерные формы связи однотерцовых, полутоновых, тритоновых ладотональностей – это энгармонические, мелодико-гармонические, мелодические модуляции, модуляции-сопоставления. Например, в Скерцо Сонаты *fis-moll* Р. Шумана в тт. 20–21 переход из *F-dur* в *Fis-dur* совершается мелодически через энгармоническую замену звука *f* на вводный тон *eis* к ладотональности *Fis*. Во *Втором Мефисто-вальсе* Ф. Листа в тт. 354–355 происходит переход из *es-moll* в однотерцовый *D-dur* путем сопоставления на основании энгармонической замены звука *ges* на *fis*. Примеры, подтверждающие это положение, можно бесконечно множить.

⁶ Сошлемся в этой связи на Вступительный раздел «Бориса Годунова» М. Мусоргского (I действие, 2-я картина), тональный план которого представлен как *cis* фриг. – *d* дор. – *C* ион. – *cis* фриг., демонстрирующий соотношение полутоновых, однотерцовых ладотональностей. В песне «На сон грядущий» (вокальный цикл «Детская») сопоставляются однотерцовые ладотональности *a* и *As*. Большинство подобных фрагментов из произведений Мусоргского выдержаны в модальном плане.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: Логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1995. 372 с.

Александрова Л.В. Антисимметрия как категория порядка. Ее выразительные возможности // Теоретические концепции XX века. Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всерос. науч. конф. 14–18 нояб. 2000 г. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2000. С. 125–140.

Александрова Л.В. Диатоника: Порождающие закономерности. «Белоклавишная» диатоника // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 3. 2022. С. 5–15.

REFERENCES

Aleksandrova, L.V. (1995), *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: Logiko-istoricheskii aspekt* [Order and symmetry in musical art: Logical-historical aspect], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 372 p. (in Russ.)

Aleksandrova, L.V. (2000), "Antisymmetry as a category of order. Its expressive capabilities", *Teoreticheskie kontseptsii XX veka. Itogi i perspektivy otechestvennoi muzykal'noi nauki* [Theoretical concepts of the twentieth century. Results and prospects of Russian music science], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 125–140. (in Russ.)

Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962. С. 24–86.

Кон Ю.Г. О тональном родстве и некоторых особенностях ладотональных систем музыки XX века // Сборник статей по музыкознанию. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1969. С. 55–69.

Кон Ю. Звуковой материал // Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Сов. композитор, 1982а. С. 24–59.

Кон Ю. О некоторых общих принципах ладообразования в музыке XX века // Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Сов. композитор, 1982б. С. 60–82.

Ферсман А.Е. Кристаллография алмаза. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 566 с.

Шрейдер Ю.А. Равенство, сходство, порядок. М.: Наука, 1971. 254 с.

Шубников А.В. Новое в учении о симметрии и его применении // Избранные труды по кристаллографии. М.: Наука, 1975. С. 72–90.

Aleksandrova, L.V. (2022), “Diatonics: Generating patterns. «White key» diatonic”, *Journal of Music Science*, vol. 10, no. 3, pp. 5–15. (in Russ.)

Dolzanskii, A. (1962), “On the fret basis of Shostakovich's works”, *Cherty stilya Shostakovicha* [Features of Shostakovich's style], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 24–86. (in Russ.)

Fersman, A.E. (1955), *Kristallografiya almaza* [Diamond crystallography], *Izdatel'stvo AN SSSR*, Moscow, Leningrad, 566 p. (in Russ.)

Kon, Yu.G. (1969), “On the tonal relationship and some features of the ladotonal systems of music of the twentieth century”, *Sbornik statei po muzykoznaniiu* [Collection of articles on musicology], *Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo*, Novosibirsk, pp. 55–69. (in Russ.)

Kon, Yu.G. (1982a), “Sound material”, *Kon Yu. Voprosy analiza sovremennoi muzyki* [Kon Yu. Issues of analysis of contemporary music], *Sovetskii kompozitor*, Leningrad, pp. 24–59. (in Russ.)

Kon, Yu. (1982b), “On some general principles of lad formation in music of the twentieth century”, *Kon Yu. Voprosy analiza sovremennoi muzyki* [Kon Yu. Issues of analysis of contemporary music], *Sovetskii kompozitor*, Leningrad, pp. 60–82. (in Russ.)

Shreider, Yu.A. (1971), *Ravenstvo, skhodstvo, poryadok* [Equality, similarity, order], *Nauka*, Moscow, 254 p. (in Russ.)

Shubnikov, A.V. (1975), “What is new in the doctrine of symmetry is its application”, *Izbrannye trudy po kristallografii* [Selected works on crystallography], *Nauka*, Moscow, pp. 72–90. (in Russ.)

Сведения об авторе

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: alura4556@mail.ru

Author information

Lyudmila V. Aleksandrova, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: alura4556@mail.ru

Поступила в редакцию 17.10.2022

После доработки 09.11.2022

Принята к публикации 12.11.2022

Received 17.10.2022

Revised 09.11.2022

Accepted for publication 12.11.2022

ИЗМЕРЯЯ МУЗЫКУ: К ИСТОРИИ АКУСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н.С. Бажанов¹

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

Аннотация. В этой статье участвуют три «персонажа»: измерение, музыкальное произведение в исполнительской форме, история акустических исследований в музыкальной науке. Измерение относится к музыкальному произведению и понимается весьма широко, фактически как сторона восприятия музыки, вне которой интонационные смыслы не существуют. Путь к познанию музыкального произведения в исполнительской форме неизбежно лежит через акустические исследования, где измерения выполняют фундаментальную роль нотирования текста и оформления грамматики выразительных средств. Предпринята попытка объяснить и аргументировать причины снижения интенсивности отечественных исследований музыкального произведения в звуковой форме почти до полного исчезновения. При огромных возможностях современных цифровых акустических программ-редакторов это тем более парадоксально на фоне расцвета музыкальной акустики в XX в., когда использовалась сложная аналоговая аппаратура. Звучание музыкального произведения – важнейшая и единственная объективная онтологическая форма произведения. В западной музыкологии интерес к изучению закономерностей исполнительской формы произведения значительно возрос в XXI в. Снижение фундаментальных сведений об устройстве музыкального произведения в отечественном музыковедении не просто увеличивает незнание главного предмета музыкальной науки. Акустические тексты музыкального произведения содержат косвенные данные о главном финальном компоненте системы произведения – его существовании в восприятии и музыкальном сознании слушателя.

Ключевые слова: акустика музыкального произведения, изучение музыкального исполнения, звучание музыки, измерение музыки

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов Н.С. Измеряя музыку: К истории акустических исследований музыкального произведения // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 68–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-68-79.

MEASURING MUSIC: TO THE HISTORY OF ACOUSTIC STUDIES OF A PIECE OF MUSIC

N.S. Bazhanov¹

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

Abstract. This article involves three "characters": dimension, a musical work in performing form, a history of acoustic research in musical science. Measurement refers to a musical work and is understood very broadly, in fact, as the side of music perception, beyond which intonation meanings do not exist. The path to knowledge of a musical work in a performing form inevitably lies through acoustic research, where measurements play the fundamental role of notating text and decorating the grammar of expressive means. The article attempted to explain and argue the reasons for the decrease in the intensity of domestic research on a musical work in sound form almost to complete disappearance. With the modern capabilities of digital acoustic programs-editors, this is all the more paradoxical against the background of the

heyday of musical acoustics in the second half of the 20th century when using complex analog equipment. The sound of a musical work is the most important and only objective ontological form of the work. In Western musicology, interest in studying the laws of the performing form works have increased significantly in the 21st century. Reducing fundamental information about the structure of a musical work in its main sound communicative form does not simply increase ignorance of the main subject of musical science. Acoustic texts of a musical work contain indirect data on the main final component of the work system – its existence in the perception and musical consciousness of the listener.

Keywords: acoustics of musical work, study of musical performance, sound of music, measurement of music

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

For citation: Bazhanov, N.S. (2022), “Measuring music: to the history of acoustic studies of a piece of music”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 68–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-68-79.

Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст
М. Бахтин (1976, с. 124)

Терминологическое словосочетание «измерение музыки¹», встречается у разных авторов, как правило, в единичных случаях: «освоение вертикального измерения музыки» (Холопов Ю., 2003, с. 38), «новое измерение музыки» (А. Шнитке, см.: (Ивашкин А., 1994, с. 7)), «основные измерения музыки: вертикаль, горизонталь, система» (Шульгин Д., 1994, с. 16). В статье «Уровни и способы измерения в музыке» Ю.Н. Рагс относит возникновение первых измерений в музыке задолго до нотного периода «...для того чтобы записать музыку знаками... необходимо было предварительно ее как-то проанализировать, замерить» (2015, с. 67). Ю.Н. Рагс понимает «измерение музыки» как обширную и фундаментальную категорию музыкальной науки. Об измерении музыки он пишет в методологическом плане.

«Строго говоря, анализом музыкального произведения и соответственно необходимыми мерами занимаются не только музыковеды-теоретики или музыковеды – специалисты в области

истории и теории исполнительского искусства, но и композиторы, исполнители; в определенной мере им занимаются и слушатели» (Рагс Ю., 2015, с. 63–64). Завершая статью, Рагс приводит важное и широко известное суждение античного философа Протагора: «Человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют» (цит. по: (Лосев А., 1967, с. 397)). Эта мысль не только стала основой антропоцентризма в современной науке, но имела центральное влияние на идеи музыкознания.

Если «человек мера всех вещей», что особенно верно в гуманитарных науках и дисциплинах, то проявление такой меры будет актом обретения (любого восприятия) произведения искусства. Одним из таких вариантов «измерения музыки» является интонирование (композитор, исполнитель) или соинтонирование (слушатель) музыкального произведения, вне которого вообще невозможно существование и понимание музыки. Пропевая каждый тон произведения² в сфере внутреннего слуха, музыкант не только «соизмеряет» музыку с самим собой, но и приобретает произведение в личном

опыте его интонирования и познания как музыкальной действительности.

Понятие «измерение» объединяет объект (музыкальное произведение) и субъективную художественную действительность музыкального сознания слушателя. Здесь измерение распределяется на несколько форм и видов в трех больших сферах: психофизика слуха, соинтонирование, художественные контексты.

Научные исследования в области музыкальной акустики «проводятся в крупнейших научно-исследовательских и университетских мировых центрах (IRCAM-France, CCRA-USA, McGill University (USA), Royal Institute of Music (Sweden) и др.) и регулярно представляются на международных конгрессах и конференциях по музыкальной акустике (ISMA, AES Convention, ASA и др.)» (Алдошина И., 1999).

В английском Научно-исследовательском совете по искусству и гуманитарным наукам (AHRC The Arts and Humanities Research Council) существует Исследовательский центр по музыкальному исполнительству как творческой практике (Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP)).

Деятельность CMPCP отражает важные изменения, произошедшие в музыкальной науке XXI в. До недавнего времени понятие музыкального творчества было связано в основном с работой композиторов и сочиненными ими произведениями. Но в последнее время в зарубежной и отечественной теории музыки произошла фундаментальная переоценка ценностей и приоритетов, отчасти благодаря значительному росту исследований феномена музыкального исполнения.

Большая исследовательская группа при CMPCP выделила три ключевые исследовательские проблемы:

1. Как создается музыкальное исполнение, и какие знания воплощены в нем?

2. Как устроено музыкальное произведение в исполнении, и по каким законам существует сам акт исполнения?

3. Как музыкальное исполнение варьируется в различных глобальных контекстах (соло и ансамбль, в репетиционном классе, студии звукозаписи и концертном зале)³.

В начале XXI в. появились новые вопросы, на которые призвана была отвечать музыкальная наука. Репертуарный кризис академической музыки привел к ситуации многократного повторения признанных и апробированных исполнительской практикой шедевров. Возникли вопросы о природе и истоках обновления содержания музыкального произведения, о новых тенденциях развития исполнительского искусства. Ответы на эти важнейшие вопросы лежали в проблематике истории и теории исполнительского искусства, а исследования в этой области должны были базироваться на текстах звуковой формы музыкального произведения. Таким образом, проблемы музыкальной акустики оказались в центре интересов современного музыкознания.

По своей специфике и предмету изучения музыкальная акустика наиболее связана с исполнительским музыкознанием, с тайнами звуковой формы музыкального произведения. Однако в историческом плане музыкальная акустика начиналась с весьма обобщенных измерений музыкальной действительности.

Первые акустические исследования были выполнены Пифагором (VI в. до н.э.), который верил в числовое единство Вселенной, созданной «на основе музыкальных принципов» (Рагс Ю., 1998, с. 13). В Средней Азии музыкальной акустикой занимался Ибн Сина (Авиценна), в Китае – Люй-Бувэй⁴. Поскольку еще не существовало развернутой системы текстов и произведение музыки, отзвучав, исчезало бесследно, теория музыки обратилась к устройству инструментов, экспериментам с монохордом, физике звуков, числовым выражениям интервалов и математическим основам строя. Разделение музыкальной акустики на части изначально было неоднородным как по предметам изучения, так и по степени взаимосвязи с музыкознанием. Акустические измерения музыки располагались в естественнонаучных традициях, а подлинная и содержательная интерпретация их результатов была возможна в музыковедческих дисциплинах.

Вместе с тем многовековая история музыкальной акустики показала, что в границах и парадигме этой дисциплины невозможно сколько-нибудь полно объяснить ни одно из явлений музыкального искусства. И математические основы музыкальных систем, и акустика строя, физика, и физиология звука по отношению к музыкальной науке были абстракциями слишком высокого уровня обобщения, чтобы сохранять конкретное содержание предмета музыкознания. В этом контексте можно вспомнить методологическое положение об *оптимальном уровне всеобщности*, свойственном любому исследованию. «Где-то

между специфичностью, не имеющей значения, и обобщенностью, не имеющей содержания, должен существовать... оптимальный уровень всеобщности» (Боулдинг К., 1969, с. 107). Иными словами, музыкальная акустика предоставляет факты, но не дает приемлемой для музыканта интерпретации. Объяснять эти данные приходится в концептуальных пределах музыкознания.

В 30-е гг. XX в. в отечественной музыкальной акустике начинаются исследования звуковой формы музыкального произведения. М. Мачинский в 1929 г. предлагает использование акустических методов изучения звучания музыкального произведения, что «даст возможность судить о действительном соответствии теоретически мыслимой музыки с исполняемой» (1929, с. 81). Это был новый и важный момент для музыкальной науки. Музыковеды стали «измерять» главное – музыкальное произведение, в его звучании, тогда практически неисследованной форме. Отход от нотного текста, главного представителя музыкального произведения, имел огромное значение. Акустическая форма была гораздо ближе к реальной и конечной форме музыкального произведения. Сама постановка проблемы, «что же является финальной, итоговой формой музыкального произведения в онтологическом смысле?», была значительным шагом вперед.

Впервые, благодаря музыкальной акустике, музыкознание начинало соприкасаться с текстами звучащего музыкального произведения. История музыкальной акустики разделилась на два периода, до фиксации «музыкального произведения» и по-

сле нее. Открывались перспективы изменить минимальную структурную единицу музыкального анализа, перейти от ноты к звуку, к звучащей интонации, интонационным текстам.

В нашей стране музыкальные акустические исследования получили импульс и мощную организационную форму в виде открытого в 1921 г. Государственного института музыкальной науки (ГИМНа). Первым директором института был Николай Александрович Гарбузов. Институт просуществовал до 1931 г. «Гарбузов, его ученики и последователи развивали направления музыкальной акустики и теоретическую концепцию зонной природы музыкального слуха, в 30-х–50-х г. – Н.А. Гарбузов, А.В. Рабинович, С.Г. Корсунский, в 60-х–70-х гг. – О.Е. Сахалтуева, Ю.Н. Рагс, Е.В. Назайкинский» (Рагс Ю., 1998, с. 23).

А.В. Рабинович предложил оциллографический метод анализа мелодии музыкального произведения (1932). Одним из основателей электроакустических методов исследования был С.С. Скребков. В 1934–1950 гг. им были получены важные результаты о строении музыкального произведения в его акустической форме. Его работы открывают исследования громкостной динамики в составе выразительных средств музыкального произведения (Скребков С., 1934). В конце XX в., в 1998 г., итоги отечественной музыкальной акустики подвел Ю.Н. Рагс в своем докладе на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Акустика в системе музыкального искусства» (1998).

Проблемы акустических исследований музыкального произведения

оказались существенными и показательными для междисциплинарных отношений музыкальной акустики и теории музыки. Уже Г. Риман начинает осознать сложность акустических исследований. В своей «Акустике» он пишет: «...почему так делается, что рассмотренные в первой главе отдельные звуковые величины суть нечто иное, нежели единичные явления, изолированные факты; в каком отношении они стоят одни к другим как факты мира явлений (2 глава) и потом как слагаются их внутренние отношения в ухе человека и его душе (3 глава)» (Риман Г., 1898, с. 82). Об этом же пишет С.Е. Фейнберг: «Невольно приходишь к выводу, что течение воображаемой звуковой ткани проходит по своим законам и принципам и не всегда идентично реальному звучанию. <...> Ноты, мысленно выделенные, могут и не прозвучать громче других. <...> Иллюзорность и реальность в музыке всегда дополняют друг друга и влияют друг на друга. <...> Не все звучащее улавливается слухом и не все слышимое – звучит» (1969, с. 48–49; 219).

Удивительное высказывание С.Е. Фейнберга носит фундаментальный методологический характер. Это суждение предполагает, что человек, музыкант воспринимает и наделяет значениями не всю информацию звучащего музыкального произведения подряд, без разбора, в виде непрерывной последовательности. Во-первых, важна роль самого музыканта, самого человека. Именно он и никто другой разделяет физический, акустический поток изменяющихся состояний звучащего на сегменты, на части. Итак, первая функция музыкального созна-

ния – сегментирование, выделение из непрерывного звукового потока частей.

Во-вторых, эти части соотносятся слушателем с музыкальными, грамматическими, алфавитными стандартами, сопоставляются, идентифицируются и наделяются значениями. Именно таким образом происходит разделение акустического потока на части, несущие значение, и части, «игнорируемые» участки звучания, которые ничего не значат для музыкального сознания. Так возникает то звучащее, которое не улавливается музыкальным слухом: микровибрации по высоте тона, громкости, немusические призвуки – скольжение пальца по струне, призвуки дыхания, звукоизвлечения на духовых инструментах и т.д.

В-третьих, одновременно с восприятием выделенные части звучания начинают преобразовываться, объединяться в группы и происходит измерение соотношения элементов в однородных группах. Таким образом, возникает «незвучащее слышимое»: незвучащие тона, «зависшие» в памяти, тональная, ладовая разметка, метрическая пульсация, динамическая двунаправленная шкала относительно центра *mp-mf*, преобразование мелодических последовательностей в гармонические и свертывание последовательной интонации в одномоментный, интонационный гештальт.

Первая, исходная проблема музыкальной акустики заключалась в гигантском количестве информации в звуковой форме музыкального произведения. Количество акустических событий музыкального произведения многократно превышало их понимание, узнавание, расшифровку и наделение значением.

Столкнувшись с фиксацией звуковой формы музыки, исследователи были поражены огромным разнообразием исполнительских форм одного и того же произведения. Это были не просто незначительные частности исполнительского произнесения музыки, удивляло одновременное совпадение и сильное расхождение с привычными теоретическими представлениями устройства музыкального произведения. Измерение музыкального произведения указывало на множество неизвестных закономерностей его строения в звуковой исполнительской форме (Сахалтуева О., 1964; 1970; Назайкинский Е., 1988; 1994; Рагс Ю., 1964; 1998; 2015; Бажанов Н., 1994; 2012; 2018; 2019). Этот факт был невидим, не наблюдаем, пока не возникли графические тексты звучания – осциллограммы аналоговых электроакустических устройств, а затем цифровая графика компьютерных акустических редакторов: Adobe Audition, Sound Forge, Audacity и т.п. Эти программы не просто визуализировали звучание, они выводили музыкальное произведение из временной формы непрерывного звучания во вневременную графику текста. Появилась возможность изучать музыкальное произведение как динамический объект, находящийся в процессе становления-исчезновения, но в застывшей графике рисунка, пребывающего вне времени⁵.

Акустические тексты музыкального произведения, совмещенные для удобства расшифровки и понимания с нотным текстом, принесли гигантский корпус неизвестной информации о звуковой форме произведения. Впервые музыкознание столкнулось с объектами, полу-

чившими название в информатике XXI в. Big date (Большие данные). Первое знакомство с информационными объемами звучащей музыки было ошеломительным. Авторы статьи «О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия» И.Д. Рудь, И.И. Цуккерман пишут следующее: «Чтобы закодировать исполнение музыкальной пьесы, длящейся всего две-три минуты, понадобилось бы несколько десятков миллионов двоичных цифр – больше, чем нужно, чтобы передать по телеграфу собрание сочинений Пушкина или Лермонтова» (1974, с. 211).

Большие, а точнее гигантские, объемы информации звуковой формы произведения оказались неоднородными. Часть данных явно требовала специалистов в области теории исполнительского искусства и знаний исполнительской формы музыкального произведения, которых просто не было в силу отсутствия исполнительских акустических текстов для анализа.

Следующей проблемой музыкальной акустики были пороги. Акустические измерительные комплексы давали количественные характеристики, значительно превосходившие возможности слуха музыканта. Необходимо было ответить на вопрос: каково пороговое значение выразительного средства, с которого артефакт и случайность превращаются в факт измерения, приобретают некоторое значение и наделяются музыкантом (исследователем) смыслом? Встал внешне простой, но неизменно сложный вопрос: «с какого значения измеренный, неизбежный, случайный хаос в игре исполнителя

превращается в осознанные интонационные смыслы».

Становилось понятным, что мы пытаемся измерительному акустическому инструменту (будь то комплекс приборов или мультимедийный исследовательский компьютер) придать свойства музыкального слуха человека. Требовались консультации и недостающие исследования в области тонпсихологии или психоакустики. На очереди стояли вопросы музыкальной эстетики, теории исполнительского интонирования, теории интерпретации, анализа музыкального произведения в исполнительской форме существования и т.д.

Так возникала не искусственно декларируемая, а подлинная задача комплексного междисциплинарного исследования музыкального произведения высокого уровня сложности. В отечественном музыкознании консерваторской системы организации таких ресурсов не было.

Создание акустических текстов музыкального произведения было значительно сложнее, затратнее, чем нотирование. Необходимо было расшифровать графику акустических рисунков программных средств, совместить ее с нотным текстом для наглядности, отсеять незначимые случайные артефакты, собрать статистику и обобщить обнаруженные в исследованиях повторяющиеся ситуации. И наконец, самое главное, полученные результаты надо было объяснить исходя из многолетнего исполнительского опыта, концертной практики исполнения музыкальных произведений.

Акустических текстов звучания произведений было крайне мало. Дефицит текстов множил незнание

об акустических формах строения выразительных средств музыки. На эту особенность музыкальной текстологии были прямые указания исследователей музыковедов-акустиков. Сложилось такое положение вещей, когда в «искусстве звуков» звучание музыкального произведения было менее всего изучено. Как считал Е.В. Назайкинский, и в классе гармонии, и в классе контрапункта, и в классе музыкальной формы по существу нет изучения звуковой формы произведения (1988, с. 12–13).

Важнейшей проблемой музыкальной акустики всегда были противоречия между инструментальным характером измерений музыкального произведения и финальным предназначением произведения восприятию человека. Авторы акустических измерений из Лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории четко обозначили эту методологическую проблему: «Применение приборов для анализа музыкального звучания поставило перед лабораторией ряд сложных методологических вопросов... *о соотношении возможностей музыкального слуха и целостного восприятия с возможностями и особенностями измерительных приборов*»⁶. Остановимся на этом суждении более подробно.

Крайне важно, что благодаря музыкальной акустике вызревала и все более утверждалась точка зрения, что звуковая форма музыкального произведения не является финальной, окончательной формой его существования. Преобразование мысли Протагора: «Человек есть мера всех вещей» — приводило к пониманию, что конечный пункт движения музыкального произ-

ведения находится в сознании, в художественном сознании, в музыкально-художественном сознании человека. Именно здесь заканчивалось онтологическое движение произведения в социуме. Именно здесь соединялись мера, измерение и само музыкальное произведение в своей интонируемой форме.

Что позволяет считать психологическую, перцептивную интонационную сущность формой все того же произведения музыки? Назовем аргументы в подтверждение такой точки зрения. Эта форма тождественна или подобна в фиксируемых подробностях всей системе текстов исходного опуса композитора. Она длится во времени столько, сколько длится остальные промежуточные виды этого произведения. Вместе с композитором соавторами этой формы становятся исполнитель и слушатель. Правда в том, что эта психологическая форма произведения не имеет фиксации в виде текста и пребывает в исходной динамической, временной форме.

В сжатом виде существо противоречий можно выразить так: мы измеряем звук, а надо измерять человека, его восприятие и мышление. Надо заниматься музыкально-психологической антропометрией, но способы таких измерений или еще не созданы, или крайне несовершенны. Это неразрешенная проблема всего музыкознания в целом. Характерно, что в отношениях между музыкознанием и акустикой эта проблема проявляется особенно ярко, и в этом еще одна заслуга музыкальной акустики.

Выводы. Исследования в области музыкальной акустики составили важный этап развития музыкальной

науки. Изучение звуковой формы музыкального произведения принесло новые сведения о сложнейшем устройстве музыкального произведения и гигантских информационных ресурсах, заключенных в нем.

Музыкальное произведение объектно-субъектный предмет огромной степени сложности, содержит множество элементов, событий музыкального мира, попадающих по современной классификации в объекты под названием Big data. Измерение музыки представляет собой обширную разностороннюю деятельность в музыкальной науке. Понятие «измерение» применительно к музыкальному произведению требует расширения.

Научные ресурсы, выделяемые для изучения музыкального произведения, не соответствуют мере его сложности, междисциплинарной природе и многоэлементному, многоуровневому строению. Следовательно, можно прогнозировать развитие лишь локальных фрагментарных исследований музыкального произведения в ближайшем обозримом будущем.

Звучание музыкального произведения есть последняя объективная его форма в онтологическом движении в социуме. По акустической форме произведения косвенным образом можно судить об устройстве произведения в его главной финальной форме в сознании слушателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Любое измерение по шкале отношений предполагает сравнение неизвестного размера с известным и выражение первого через второй в кратном или дольном отношении» (Хамханова Д., 2006, с. 35). Человек в своей деятельности использует перцептивные психологические измерения, сопоставляя неизвестные ему величины объективного мира с «субъективными оценками ощущений» (Гусев А., 2011, с. 7). В некоторых случаях «психологические измерения» человека предполагаются настолько однозначными и точными, что влекут за собой юридическую ответственность, вождение автомобиля, управление самолетом, медицинский диагноз и т.д.

² Здесь действует измерение через интонирование всех музыкальных выразительных средств в системном единстве и взаимодействии.

³ Events // CMPCP. URL: <https://www.cmpcp.ac.uk/events/> (дата обращения: 10.09.2022). Все переводы выполнены автором статьи.

⁴ Люй Бувэй (291–235 до н.э.) – политический и культурный деятель, канцлер царства Цинь, инициатор проекта по унификации интеллектуального наследия доимперского Китая.

⁵ Научные инструментальные наблюдения и измерения базировались на других, иногда очень сложных технических устройствах, фиксирующих графически быстротекущие динамические процессы: ускоритель и камера Вильсона в физике элементарных частиц, аэродинамическая труба со скоростной фотокамерой, электронный микроскоп с фотофиксацией и т.д.

⁶ Лаборатория музыкальной акустики. М.: Музыка, 1966. С. 30.

ЛИТЕРАТУРА

Алдошина И.А. Музыкальная акустика в консерваторском образовании // Современные проблемы педагогики музыкального вуза: Сб. материалов Науч.-метод. конф. 2–4 нояб. 1998 г. СПб.: Канон, 1999. С. 83–88.

Бажанов Н.С. Динамическое интонирование в искусстве пианиста. Новосибирск, 1994. 300 с.

REFERENCES

Aldoshina, I.A. (1999), "Musical acoustics in conservative education" *Sovremennye problemy pedagogiki muzykal'nogo vuza* [Modern problems of pedagogy of a music university], Kanon, Saint Petersburg, pp. 83–88. (in Russ.)

Bakhtin, M. (1976), "Problems of the text. Experience of philosophical analysis",

- Бажанов Н.С. О темпе длительностей в звучании сонат Бетховена // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 360. С. 53–59.
- Бажанов Н.С. Динамическое интонирование мелодии на фортепиано // Международный научно-исследовательский журнал. 2018. № 1, ч. 3. С. 10–15.
- Бажанов Н.С. Агогика и темп в звучании музыкального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 130–139.
- Бахтин М. Проблемы текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976. № 10. С. 122–151.
- Боулдинг К. Общая теория систем – скелет науки // Исследования по общей теории систем: Сб. пер. М.: Прогресс, 1969. С. 106–124.
- Гусев А.Н., Уточкин И.С. Психологические измерения: Теория. Методы: Общепсихологический практикум. М.: Аспект Пресс, 2011. 317 с.
- Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
- Лосев А.Ф. Протагор // Философская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1967. Т. 4.
- Мачинский М. К вопросу об объективной расшифровке музыкального материала // Труды ЛЭЭЛ. Работы по музыкальной акустике. Л., 1929. Вып. 9.
- Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
- Назайкинский Е.В. Проблемы фониэма // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 82–83.
- Рабинович А.В. Осциллографический метод анализа мелодии. М.: Музгиз, 1932. 32 с.
- Рагс Ю.Н. Вибрато и восприятие высоты // О применении акустических методов исследования в музыкознании. М.: Музыка, 1964. С. 38–60.
- Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998. 80 с.
- Рагс Ю.Н. Уровни и способы измерений в музыке // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926–2012): Сб. науч. ст. / ред.-сост. И.В. Воронцова. М.; СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 63–69.
- Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки / пер. Н. Кашкина. М., 1898. 148 с.
- Рудь И.Д., Цуккерман И.И. О возможности теоретико-информационного подхода *Voprosy literatury* [Literature issues], no. 10, pp. 122–151. (in Russ.)
- Bazhanov, N.S. (1994), *Dinamicheskoe intonirovanie v iskusstve pianista* [Dynamic intonation in the art of a pianist], Novosibirsk, 300 p. (in Russ.)
- Bazhanov, N.S. (2012), “About tempo of durations in sound of Beethoven sonatas”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], no. 360, pp. 53–59. (in Russ.)
- Bazhanov, N.S. (2018), “Dynamic intonation of melody on piano”, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International research journal], no. 1, part 3, pp. 10–15. (in Russ.)
- Bazhanov, N.S. (2019), “Agogika and tempo in the sound of a musical work”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvoznanie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art Studies], no. 36, pp. 130–139. (in Russ.)
- Boulding, K. (1969), “General system theory – the skeleton of science”, *Issledovaniya po obshchei teorii sistem* [Research on the general theory of systems], Progress, Moscow, pp. 106–124. (in Russ.)
- Feinberg, S.E. (1969), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art], 2nd ed., Muzyka, Moscow, 598 p. (in Russ.)
- Gusev, A.N., Utochkin, I.S. (2011), *Psihologicheskie izmereniya: Teoriya. Metody: Obshhepsiologicheskii praktikum* [Psychological measurements: Theory. Methods: General psychology workshop], Aspect Press, Moscow, 317 p. (in Russ.)
- Ivashkin, A. (1994), *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], RIK “Culture”, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Khamkhanova, D.N. (2006), *Obshchaya teoriya izmerenii* [General theory of measurements], Izdatel'stvo VSGTU, Ulan-Ude, 168 p. (in Russ.)
- Kholopov, Yu.N. (2003), *Garmoniya: Teoreticheskii kurs* [Harmony: Theoretical course], Lan', Saint Petersburg, 544 p. (in Russ.)
- Losev, A.F. (1967), “Protagor”, *Filosofskaya enciklopediya* [Philosophical encyclopedia], Vol. 4, Sovetskaya Entsiklopediya, Moscow. (in Russ.)
- Machinskyi, M. (1929), “On the issue of objective decoding of musical material”, *Trudy LEEL. Raboty po muzykal'noi akustike* [Works of LEEL. Works on musical acoustics], Issue 9, Leningrad. (in Russ.)
- Nazaikinskyi, E. (1988), *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music], Muzyka, Moscow, 254 p. (in Russ.)

к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 207–229.

Сахалтуева О. Интонационный анализ исполнения первой части концерта для скрипки с оркестром Мендельсона // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М.: Музыка, 1964. С. 61–78.

Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязи выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грезы») // Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1970. Вып. 1. С. 59–94.

Скребков С.С. Исследование динамических особенностей художественного исполнения перед микрофоном // Советская музыка. 1934. № 8. С. 55–65.

Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.

Хамханова Д.Н. Общая теория изменений: Учеб. пособие. Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ, 2006. 168 с.

Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учеб. СПб.: Лань, 2003. 544 с.

Шульгин Д.И. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994. 376 с.

Nazaikinskyi, E.V. (1994), “Problems of phonism”, *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 4, pp. 82–83. (in Russ.)

Rabinovich, A.V. (1932), *Ostillo-graficheskii metod analiza melodii* [Oscillographic method of analyzing melody], Muzgiz, Moscow, 32 p. (in Russ.)

Rags, Yu.N. (1964), “Vibrato and pitch perception”, *O primeneniі akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii* [On the use of acoustic research methods in musicology], *Muzyka*, Moscow, pp. 38–60. (in Russ.)

Rags, Yu.N. (1998), *Akustika v sisteme muzykal'nogo iskusstva* [Acoustics in the Musical Art System], D. Sc. Thesis, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Rags, Yu.N. (2015), “Levels and measurement methods in music”, *Izmerenie muzyki. Pamyati Yuriya Nikolaevicha Ragsa (1926–2012)* [Measuring music. In memory of Yuri Nikolaevich Rags (1926–2012)], Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, Moscow, Saint Petersburg, pp. 63–69. (in Russ.)

Riman, H. (1898), *Akustika s tochki zreniya muzykal'noi nauki* [Acoustics in terms of musical science], trans by N. Kashkina, Moscow, 148 p. (in Russ.)

Rud', I.D., Zukkerman, I.I. (1974), “On the possibility of a theoretical and informational approach to some problems of musical thinking and perception”, *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of musical thinking], *Muzyka*, Moscow, pp. 207–229. (in Russ.)

Sakhaltueva, O. (1964), “Intonation analysis of the performance of the first part of the concert for violin and orchestra Mendelssohn”, *Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii* [Application of acoustic research methods in musicology], *Muzyka*, Moscow, pp. 61–78. (in Russ.)

Sakhaltueva, O., Nazaikinskyi, E. (1970), “About interconnection of expressive means in musical performance. On the example of the analysis of R. Schumann's play «Dreams»”, *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical art and science], Issue 1, *Muzyka*, Moscow, pp. 59–94. (in Russ.)

Shulgin, D.I. (1994), *Teoreticheskie osnovy sovremennoi garmonii* [Theoretical foundations of modern harmony], Moscow, 376 p. (in Russ.)

Skrebkov, S.S. (1934), “Study of the loud dynamic of artistic performance in front of a microphone”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 8, pp. 55–65. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Author information

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

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 13.09.2022

После доработки 29.10.2022

Принята к публикации 13.11.2022

Received 13.09.2022

Revised 29.10.2022

Accepted for publication 13.11.2022

© Смирнова, Т.В., 2022

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-80-90

СТАРОПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ «АРМИДЫ» Ж.-Б. ЛЮЛЛИ И Ф. КИНО: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Т.В. Смирнова¹

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

Аннотация. В статье представлен обзор старопечатных изданий «Армиды», последней совместной работы композитора Ж.-Б. Люлли и драматурга Ф. Кино в жанре *tragédie mise en musique*. Объектом изучения послужили доступные автору нотные партитуры и либретто, изданные в конце XVII – начале XVIII в. Они рассматриваются в качестве важнейших источников информации о постановке (время и место исполнения) и причастных к ней лицах (композитор, драматург, художник-декоратор, меценат). Результаты исследования позволяют, во-первых, конкретизировать знания об объеме и содержательном наполнении печатных изданий музыкально-театральных сочинений, во-вторых, обозначить возможные истоки многочисленных трактовок термина «либретто», известных, главным образом, по современным энциклопедическим изданиям (печатная книга небольшого формата / книжечка, литературная основа музыкально-сценического произведения или краткое содержание оперы), в-третьих, воссоздать (благодаря гравированным рисункам, содержащимся в художественно оформленных изданиях) атмосферу происходящего на сцене действия во времена создателей произведений и, наконец, расширить представления как об обладателях привилегий на печать, так и значении издательской деятельности для распространения музыкально-сценических произведений и развития музыкально-театрального дела в целом.

Ключевые слова: Люлли, *tragédie en musique*, старопечатное издание, либретто

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Смирнова Т.В. Старопечатные издания «Армиды» Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино: Исторический экскурс // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-80-90.

EARLY-TIME PUBLICATIONS OF “ARMIDE” BY J.-B. LULLY AND PH. QUINAULT: HISTORICAL DIGRESSION

T.V. Smirnova¹

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

Abstract. The article presents an overall review of the early-time publications of “Armida”, the last joint work of composer J.-B. Lully and dramaturge Ph. Quinault in the genre of *tragédie mise en musique*. The objects of study were scores and librettos published in the late 17th – early 18th centuries and available to the author. They are considered as the most important sources of information about stage production (time and place of performance) and the persons involved in (composer, playwright, decorators, patrons). The results of the study allow: firstly, to concretize the knowledge about the volume and the content of printed editions of musical-theatrical plays, secondly, to define the possible origins of the term “libretto”, which has numerous forms, known mainly from modern encyclopedic publications (small size printed book / libretto, literary basis of a musical-stage composition or opera summary), thirdly, to recreate (due to engravings contained in decoratively designed publications) the atmosphere of the action taking place on the stage in the time of their creation and, finally, to expand the existing ideas about publication license holders, importance of publishing to distribute the musical-stage compositions and to develop the musical-theatrical business.

Keywords: Lully, tragédie en musique, early printed, libretto

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

For citation: Smirnova, T.V. (2022), "Early-time publications of «Armide» by J.-B. Lully and Ph. Quinault: historical digression", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-80-90.

Композитор Ж.-Б. Люлли и драматург Ф. Кино прочно закрепили свое положение в истории музыки как создатели *tragédie mise en musique* – «важнейшей разновидности музыкально-сценических сочинений французского барокко» (Бочаров Ю., 2011, с. 17) и символа версальского великолепия. За тринадцатилетний период (1673–1686) совместной работы над новым жанром из-под пера Люлли и Кино вышли 11 произведений, семь из которых написаны на сюжеты «Метаморфоз» Овидия («Кадм и Гермiona», «Тезей», «Атис», «Исида», «Прозерпина», «Персей», «Фаэтон»), одно – на сюжет трагедии Еврипида («Альцеста, или Триумф Алкида») и три, замыкающие серию *tragédies en musique*, – на сюжеты рыцарских романов ренессансной эпохи («Амадис», «Роланд» и «Армида» соответственно по «Амадису Гальскому» Г.Р. де Монтальво, «Неистовому Роланду» Л. Ариосто и «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо).

Последней работой, появившейся в их сотрудничестве, равно как и последней завершенной *tragédie en musique* Люлли, стала «Армида», признанная, по оценкам современных исследователей, «кульминацией долгого и плодотворного сотрудничества Люлли и Кино» (Rosow L., 2008, p. 5) и «без всякого сомнения, самой прекрасной оперой у Люлли» (Булычева А., 1999). «Силу этой восхитительной опере <...> придает, – по мысли А. Булычевой, – то,

что во времена Корнеля называли поединком Любви и Долга, но гениальность Тассо изобрела героев, которые порождают трагедию внутри самих себя. Армида больше не волшебница, которая помогает или препятствует любви: она сама влюблена. Чары женщины в ней в союзе с чарами феи. <...> Если волшебница с помощью своих чар <...> обладала своим героем, он больше не герой, и Армида не может его любить. Следовательно, нужно, чтобы она осталась одна со своей неутоленной любовью: если Рено не сможет ее покинуть, это будет означать конец любви. И герой уходит, чтобы следовать за Славой» (1999).

О притягательности «Армиды» (имевшей непрерывную, почти 80-летнюю историю постановок с момента премьеры, состоявшейся 15 февраля 1686 г.) писали и современники, заостряя свое внимание не столько на содержательных аспектах произведения, сколько самых общих вопросах, касающихся достоинств слов и музыки, декоративного оформления спектакля и исполнения партии главной героини (немало повлиявших на успех произведения), интереса зрителей к произведению в целом и размера полученного автором гонорара.

Своими впечатлениями о премьерной постановке «Армиды», прошедшей в театре Пале-Рояль, поделился в письме, направленном ко двору Тосканского герцога во Флоренцию, Анри Бод де Сент-Фрик (Henry Baud

de Sainte-Frique): «Здесь была такая огромная толпа, что никто более не мог войти, и более сотни людей стояли. Все ложи вмещали по десять человек. Вы знаете, семерых достаточно, чтобы их заполнить до неудобства и тесноты. Амфитеатр, партер и галерея были переполнены так, что численности находящихся там людей невозможно было не изумиться. Они утверждали, что Люлли в тот день получил 10000 франков» (Rosow L., 2008, p. 6).

С восхищением современники писали об исполнительнице главной роли *tragédie en musique* – Мари Ле Рошуа (*Marie Le Rochois*), фаворитке Люлли. Эврар Титон дю Тийе (*Evrard Titon du Tillet*)¹ выразил свои впечатления о выступлении певицы: «Какой восторг видеть ее в пятой сцене второго акта... с кинжалом в руке, готовую пронзить грудь Рено, спящего на ложе из трав. Ярость охватила ее душу при виде его, любовь пришла и захватила ее сердце, одна страсть сменяла другую. За ними последовали жалость и нежность, и победила любовь» (Rosow L., 2008, p. 7).

Мари Ле Рошуа продолжала петь в операх Люлли и после его смерти. Жан-Лоран Лесерф де ла Вьевиль (*Jean-Laurent Lecerf de la Vieville*), свидетель очередной постановки «Армиды», состоявшейся в 1705 г., заметил: «Когда я представляю Рошуа в образе Армиды, эту маленькую женщину, которая уже была не молода, с черными волосами, с тростью, обвитой огненной лентой, почти полностью заполнявшую собой большую сцену и, время от времени, извлекавшую из своей груди чудесные звуки, уверяю вас, я снова трепещу» (Rosow L., 2008, p. 7).

Премьерная постановка «Армиды» также была освещена на страницах «Галантного Меркурия» (*Le Mercure galant*), литературного журнала, в котором публиковались новости культурной и политической жизни французского двора, стихи и романы: «слова сочли весьма достойными их автора (Жино. – Т.С.), без всяких сомнений, преуспевшего в работах подобного рода. Все были очарованы оркестром и музыкой. Декорации казались грандиозными и новыми, особенно разрушающийся театр. Это – изобретение господина Берена, королевского художника-декоратора. Громкие возгласы восхищения сопровождали все части, составляющие пятый акт этой оперы» (Rosow L., 2008, p. 6).

Имеется в виду, конечно, грандиозная финальная катастрофа *tragédie en musique*, воссозданная на сцене не только при помощи слов и музыки, но также живописных декораций (возможно, иллюзионистической живописи) и сложной сценической машинерии². Ее образ увековечен на фронтисписе печатного либретто (итал. *libretto*, фр. *livret* – книжечка; оба слова являются дериватами лат. *liber* – книга), подготовленного к премьерному исполнению «Армиды». В верхней его части изображена сцена разрушения демонами охваченного пламенем волшебного дворца Армиды. Нижняя часть, вероятно, иллюстрирует сцену прощания находящихся в ладье и устремленных взором друг к другу Армиды и ее возлюбленного Рено (со щитом и мечом), но который вот-вот покинет чародейку и присоединится к крестоносцам – Убальду (вероятно, с алмазным щитом) и Датскому рыцарю (рис. 1).



Рис. 1. Гравированный рисунок Жана Берена, украшающий фронтиспис первого печатного издания либретто «Армиды» 1686 г.

Таким образом, именно благодаря художественно оформленной «книжечке» можно составить некоторые представления об организации театрального пространства и атмосфере происходящего на сцене действия во времена создателей этого на шумевшего произведения. Действительно, старопечатные либретто являются одним из важнейших источников информации о той или иной постановке. Но все же их главная цель заключалась в том, чтобы познакомить зрителя с содержанием исполняемого произведения и его персонажами: «Кто хотел следить за ходом представления по либретто, тот зажигал у своего места принесенную маленькую восковую свечку» (Кречмар Г., 2018, с. 108). А печатали либретто в сравнительно небольшом формате как в коммерческих целях, так

и в практических, «чтобы удобно было всовывать их в карманы» (Кречмар Г., 2018, с. 108).

Предназначенные для продажи маленькие книжечки с напечатанным текстом музыкально-сценического произведения закрепили за бытующим в музыкально-театральной среде термином «либретто» основные значения – печатная книга небольшого формата и литературная основа музыкально-театрального произведения.

Помимо изданного к премьерной постановке «Армиды» либретто, известны две другие старопечатные книжечки, подготовленные к последующим исполнениям *tragédie en musique* уже после смерти ее авторов. Одна из них была отпечатана в 1690 г. для постановки «Армиды» в Риме в следующем, 1691 г.³, другая – для очередного представления в Париже, возможно, в 1703 г.⁴

На титульном листе римского либретто (рис. 2), напечатанного в формате 10х17 см, обозначены название и жанр произведения. При этом ставшие уже традиционными французские наименования «*tragédie mise en musique*», «*tragédie en musique*» или просто «*tragédie*» заменены на более привычное в итальянских кругах «*Opera mvsicale*». Далее следует указание на то, что произведение переведено с французского языка без изменения нот прославленным Дж. Батистом Лулли (Gio: Battista Lulli – имя композитора в итальянской транскрипции). В нижней части титула зафиксированы сведения о месте и времени издания либретто (Рим, 1690), увековечено имя печатника Анжело Бернабо, представлена информация о месте продажи либретто – книжный магазин (под



Рис. 2. Титульная страница либретто, изданного в Риме в 1690 г.

вывеской «*della Virtù*» в Парионе) Николо Коралло и, наконец, о том, что издание напечатано с одобрения вышестоящих лиц («*Con licenza de' Superiori*»). На следующей странице издания названы имена папских прелатов, с разрешения которых, очевидно, и готовилась итальянская постановка «Армиды» – Стефано Джузеппе Менатти и Томмазо Марии Феррари.

В исследовательских кругах нередко высказывается предположение, что «Армида» Люлли стала первой французской оперой, поставленной в Италии и, более того, исполненной на итальянском языке (Loewenberg A., 1978, col. 79–80).

Примечательно, что на страницах римского либретто, в предуведомлении читателям – *Avvertimento Al Lettore* (ит. *Avvertimento* – разъяс-

нение, наставление, *Al Lettore* – к читателям)⁵, содержатся интересные размышления о том, с какими трудностями приходится сталкиваться тем, кто задумал перевести с одного языка на другой приспособленное к музыке произведение, о своеобразии и специфических особенностях французского и итальянского стихосложения, о значении «александрийского» стиха во французских трагедиях и героико-эпических произведениях. Отмечается, что перевод «Армиды» с французского на итальянский был выполнен родившимся в Тоскане, но воспитанным в Париже Люлли, который, возможно, и не помышлял о том, что его труд будет удостоен внимания римских эрудитов.

Имя Кино как автора французского текста «Армиды» в римском издании не упоминается, несмотря даже на то что словесный текст музыкально-сценического произведения отпечатан (на смежных страницах) по принципу билингвы (соответственно на итальянском и французском языках), ввиду чего общий объем книжечки разросся, согласно издательской нумерации, до 87 страниц (в их число не вошли непронумерованные и предшествующие напечатанному тексту *tragédie en musique* титульный лист, страницы с предуведомлением читателям и перечнем персонажей). За *Avvertimento Al Lettore* следует также двуязычный раздел с перечислением действующих лиц⁶ Пролога⁷ и Оперы (Трагедии)⁸. Имена исполнителей в этом либретто не приводятся⁹.

Парижское издание, напечатанное в меньшем формате, 9х16 см, в объеме 60 страниц, украшает изоб-

ражение на фронтисписе, очевидно, заключительной сцены Трагедии. Раскинувшаяся на троне Армида устремляет свой взор и протягивает руку вслед покидающему ее и волшебный остров Рено. Обращенного с ответным жестом чародейке крестоносца увлекают за собой Убальд и Датский рыцарь: Рено должен вернуться в стан христианских рыцарей и следовать, вопреки чувствам, своему долгу, за славой (рис. 3).

Титульная страница парижского либретто содержит, помимо названия произведения, его жанрового обозначения, указаний на место и год премьерного исполнения (в Королевской академии музыки¹⁰ в 1686 г.), не только имя Люлли (как автора музыки), но и имя Кино (как автора текста). Другие сведения здесь, к сожалению, не зафиксированы. Встречаются лишь предположения ученых о том, что издателем этого либретто был Кристоф Баллар (*Christophe Ballard*), деятельность которого, впрочем, как и других печатников и книготорговцев (часто в одном лице), оценивается как чрезвычайно важная в распространении произведений среди широких слоев населения и развитии издательского и музыкально-театрального дела в целом.

Имя Баллара, обладателя королевской привилегии на печать музыкальных произведений, также фигурирует на титульных страницах нотных партитур, которые, как известно, печатали в формате большой книги. Издательство Баллара находилось на улице Сен-Жан-де-Бове в Монпарнасе, а приобре-

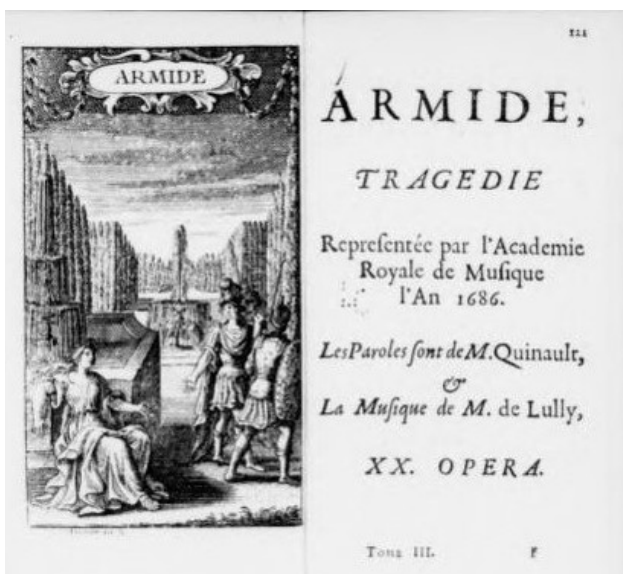


Рис. 3. Фронтиспис и титульная страница либретто, изданного в Париже в 1703 г. (?)

сти отпечатанные там книги также можно было у входа в Королевскую академию музыки на улице Сен-Оноре. Фиксация подобных сведений на титульных страницах печатных изданий носила, безусловно, рекламный характер и, конечно, была рассчитана на получение прибыли от продаж.

Об издании художественно оформленной партитуры «Армиды» в престижной типографии Люлли позаботился вскоре после премьерного исполнения *tragédie en musique* (рис. 4). На титульной странице партитуры (напечатанной в 1686 г.), помимо обязательных сведений (название, жанр произведения, композитор, издатель, место и год печати), указан, в дополнение к имени композитора, его статус при дворе Короля Франции: «господин Люлли, эсквайр, советник, королевский секретарь, суперинтендант Музыки Его Величества». Это издание славится и красующимся в нем парадным портретом изображенного в полный рост композитора¹¹.

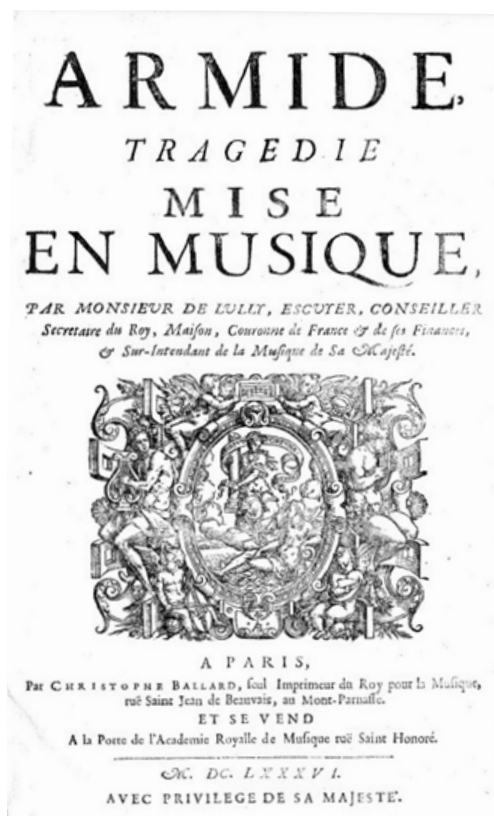


Рис. 4. Титульная страница нотной партитуры 1686 г.

Титульный лист также украшен гравированным изображением. Однако его не стоит рассматривать в качестве иллюстрации какой-либо сцены *tragédie en musique* ввиду как опосредованной связи запечатленных на ней аллегорико-мифологических образов с содержанием произведения, так и аналогичного изображения на титулах печатных изданий целого ряда других музыкально-театральных сочинений Люлли, вышедших в типографии Баллара¹².

Гравированные иллюстрации со сложными растительными орнаментами и антропоморфными фигурами предваряют посвянительное послание Люлли к Королю¹³ и разграничивают между собой составляющие произведение Пролог и каждый из

пяти актов. Особое внимание обращает на себя рисунок (по завершении четвертого акта) с символическим изображением – головы, увенчанной солнечным нимбом, – в котором угадывается образ самого Короля-Солнца.

Впечатляющие картины к Прологу и каждому из пяти актов «Армиды»¹⁴ содержит второе издание нотной партитуры, вышедшее в Париже в 1710 г.¹⁵ В этот раз имя издателя не упоминается (возможно, им был Баллар), но называется имя гравировщика Анри де Бауссена, известного создателя целой серии гравюр, иллюстрирующих трагедии Люлли и Кино в первой половине XVIII в. (рис. 5, 6).

Очевидно, французы ориентировались на ставшую устойчивой с момента появления первых *dramma per musica* итальянскую традицию печати и оформления оперных партитур и либретто¹⁶. Несколько отличные по содержанию и внешнему виду печатные издания, расхившиеся, вероятно, не малыми тиражами, принадлежат к числу важнейших документальных свидетельств и источников ценной информации. По крайней мере, гравированные рисунки, иллюстрирующие отдельные эпизоды музыкально-сценических произведений, приближают к атмосфере роскоши театральных постановок барочной эпохи в целом и происходящего на сцене действия. Формат и содержательное наполнение «книжечек» позволяют обозначить возможные истоки многочисленных трактовок термина «либретто», известных, главным образом, по современным энциклопедическим изданиям, а общие наблюдения за характером



Рис. 5. Гравированный рисунок ко второму акту *tragédie en musique*, из нотной партитуры 1710 г. (Армида и Рено на волшебном острове)



Рис. 6. Гравированный рисунок к пятому акту *tragédie en musique*, из нотной партитуры 1710 г. (разрушение демонами волшебного дворца Армиды)

издательской деятельности – ее значение в распространении музыкаль-

но-театральных произведений и их дальнейшей исторической судьбе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Широкая известность пришла к автору после выхода его работы «Французский Парнас» (*Le Parnasse françois*) с жизнеописаниями известных поэтов и музыкантов эпохи Людовика XIV и Людовика XV.

² Сложной сценографии требовала, очевидно, и другая сцена *tragédie en musique* – антракт между вторым и третьим актами: принявшие облик зефиров демоны возносят на колеснице Армиду и спящего Рено в вол-

шебный замок, возведенный по приказу чародейки в воздушной сфере. Проектировкой декораций к премьерной постановке «Армиды» занимался Жан Берен (*Jean Bérain*), королевский живописец и декоратор и, возможно, Карло Вигарани (*Carlo Vigarani*), итальянский архитектор, служивший во Франции Людовику XIV.

³ *Armida: Opera musicale* <...> Gio Battista Lulli. Roma: Per Angelo Bernabo, 1690. URL: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.19567.0?st=gallery> (дата обращения: 17.09.2022).

⁴ *Armide: Tragedie Representee par l'Academie Royale de Musique l'An 1686*. Les Paroles sont de M. Quinault, La Musique de M. de Lully. URL: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.21424.0?st=gallery> (дата обращения: 17.09.2022).

⁵ *Avvertimento Al Lettori / A Lettori / Ai lettori, l'autore a chilegge* – различного рода обращения к читателям – важные, но все же не обязательные разделы печатных либретто. Их составлением могли заниматься как драматурги, так и композиторы, издатели и импресарио. Одно из первых развернутых обращений к читателю содержит печатное издание «Представления о душе и теле» Э. де Кавальери и А. Манни, которое, по сути, является практическим руководством к исполнению вокальной и инструментальной партий произведения.

⁶ Подобные разделы в либретто именовали по-разному: *Personaggi / Personnages* (персонажи), *Interlocutori* (собеседники), *Intervenienti* (выступающие), *Attori / Acteurs* (актеры).

⁷ Участники Пролога: аллегория Славы (являющаяся на сцене в окружении своих спутников – Героев) и аллегория Мудрости (со своей свитой божественных Нимф).

⁸ Основное музыкально-сценическое действие разворачивается с участием Гидраота (мага, Короля Дамаска), его племянницы Армиды, конфиденток Армиды Фенисии и Сидонии, народа Дамасского королевства, Аронта (кондотера, пленника Армиды), Ринальдо (военачальника армии Готфрида Бульонского), Артемидора (рыцаря, пленника Армиды), демона (превращенного в нимфу), демонов (превращенных в нимф), летающих демонов (обращенных в ветры), Ненависти, спутников Ненависти, фурий, Убальда (рыцаря, разыскивающего Ринальдо), Датского рыцаря (спутника Убальда), демона (в образе Люсинды), демонов (превращенных в крестьян на острове Армиды), демона (в образе

Мелиссы), Наслаждения, демонов (в образе счастливых влюбленных), счастливых влюбленных, спутников Ринальдо (в волшебном дворце), летающих демонов (разрушающих Волшебный дворец). В перечне действующих лиц, представленном на французском языке, заметны незначительные расхождения. Так, имя Ринальдо фигурирует во французском варианте написания Рено, демон предстает в образе наяды (очевидно, что на различиях между нимфами и наядами, в которых превращались демоны, внимание не заострялось), демоны также превращаются в пастухов и пастушек, летающие демоны – не просто в ветры, но в зефиры, нежные и мягкие. Нельзя не обратить внимания на то, что спутники Ненависти предстают в образах персонифицированных страстей – Жестокости, Мести и Ярости. Кроме того, уточняется роль Люсинды (датчанки, возлюбленной Датского рыцаря) и Мелиссы (итальянки, возлюбленной Убальда).

⁹ Имена исполнителей в XVII в. не печатались вовсе или происходило это крайне редко. Традиция включать имена певцов в либретто устанавливается с XVIII в.

¹⁰ Театр Пале-Рояль служил сценической площадкой Королевской академии музыки.

¹¹ *Armide: Tragedie mise en musique*. Paris: Per Christophe Ballard. M.DC.LXXXVI. URL: <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/3/3b/IMSLP01970-Lully-Armide.pdf> (дата обращения: 17.09.2022).

¹² В расположенный по центру медальон заключены две женские фигуры. Одна из них, парящая в воздушной сфере и опирающаяся на колонну (обвитую лентой с ясно читаемыми словами «Добродетель» и «Фортуна»), очевидно, Афина-Паллада (Минерва), силой и мудростью равная Зевсу, защитница целомудрия и покровительница искусств. Другая пребывает в водной стихии, восседает на троне в виде раковины морского гребешка – символа рожденной из пены морской Афродиты (Венеры), богини любви, сладкой неги и красоты, покровительницы героев, занявшей свое место в сонме великих олимпийских богов. Афина-Паллада и Венера окружены другими (находящимися за пределами медальона), вполне узнаваемыми образами античной мифологии. По разные стороны друг от друга находятся музицирующий на лире Аполлон и играющий на сиринге Пан. А по четырем сторонам изображены амурчики. Двое из них держат в своих руках виолу и лютню, двое других – нотную партию. Их пространство

заполнено растительными цветочно-фруктовыми мотивами.

¹³ В отличие от либретто, которые готовили к определенной постановке, нотные партитуры печатали чаще уже после публичного исполнения произведения. На фоне восхваляющих и возвышающих фигуру короля (Людовика XIV) и его империю посланий, также проникнутых чувствами благодарности Его Величеству, идеями служения Люлли королю через музыку и намеками о долге самого короля перед Люлли (в частности, заказать новое произведение и выбрать для него сюжет, посетить очередную постановку оперы или присутствовать во время исполнения какого-либо другого сочинения), выделяется проникнутое особым трагизмом посвяtitельное послание к «Армиде», «так как король не посетил ни одного представления этой трагедии, которая имела широкую популярность» (Круговец В., 2021, с. 221).

¹⁴ В числе самых ранних и наиболее роскошных публикаций находится либретто «Флоры» («*La Flora, o vero Il natal de' fiori*»), подготовленное к постановке в 1628 г. (по случаю свадебного торжества Одоардо Фарнезе и Маргариты Медичи) оперы (*Favola rappresentata in musica recitativo*) на текст Андреа Сальвадори с музыкой Марко да Гальяно и Якопо Пери. Содержащиеся в либретто иллюстрации, выполненные Джулио Парид-

жи, дают возможность составить представление о декоративном оформлении спектакля, которым, как известно, занимался сын Джулио – Альфонсо Париджи. Обратим также внимание на появление в этом либретто раздела *Argomento* с кратким содержанием оперного произведения. В состав печатных либретто *Argomento* стали включать с середины 1620-х гг. Кроме того, их печатали отдельно в качестве своеобразного богато иллюстрированного варианта рекламной листовки предстоящего показа (*La flora o vero il Natal de' fiori. Firenze: Per Pietro Cecconcelli, 1628*. URL: <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0213> (дата обращения: 17.09.2022)).

¹⁵ Armide: Tragedie mise en musique. 2 ed. Paris: A L'Entrée de la Porte de l'Academie Royale de Musique au Palais Royal; rue Saint Honore, MDCCX, URL: http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/1/12/IMSLP628567-PMLP5463-Armide_Trage-die_mise_en_musique_-...Lully_Jean-Baptiste_bpt6k3224844.pdf (дата обращения: 17.09.2022).

¹⁶ Существенную роль в установлении этой традиции сыграл Джорджо Марескотти, известный во Флоренции печатник, обладавший привилегией на издание нотных партитур и либретто первых *dramma per musica*, возникших в среде флорентийских гуманистов.

ЛИТЕРАТУРА

Бочаров Ю.С. Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 16–23.

Булывчева А. Филипп Боссан: Людовик XVI – артист // Мариинский театр. 1999. № 11–12. URL: https://www.mmv.ru/sm/arth/01-03-2000_bossan.htm (дата обращения: 17.09.2022).

Кречмар Г. История оперы / под ред. Б.В. Асафьева. М.: Юрайт, 2018. 346 с.

Круговец В.С. Лингвистические особенности посвяtitельных посланий к королю в произведениях Жана-Батиста Люлли // Романистика в эпоху полилингвизма: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (18–20 окт. 2018 г.). М.: МГЛУ, 2021. С. 216–225.

Loewenberg A. Annals of Opera: 1597–1940 / Introduction by E. Dent. 3 ed. L.: John Calder, 1978. 1756 col.

Rosow L. Armide: Lully's ultimate triumph / Jean-Baptiste Lully: The Tragedy of Armide. Canada: Naxos Right International Ltd., 2008. 21 p. (CD).

REFERENCES

Bocharov, Yu.S. (2011), “Da chiesa e da camera”, *Starinnaya muzyka* [Early music], no 3–4, pp. 16–23. (in Russ.)

Bulycheva, A. (1999), “Philippe Beausant. Louis XIV artiste”, *Mariinskii teatr* [Mariinsky theatre], no. 11–12, Available at: https://www.mmv.ru/sm/arth/01-03-2000_bossan.htm (Accessed 17 September 2022). (in Russ.)

Kretzschmar, H. (2018), *Istoriya opery* [The history of opera], in B.V. Asaf'ev (ed.), Yurait, Moscow, 346 p. (in Russ.)

Krugovets, V.S. (2021), “The linguistic features of the dedicatory epistles to the King in the works by Jean-Baptiste Lully”, *Romanistika v epokhu polilingvizma* [Romance in the era of polylingualism], Moscow, pp. 216–225. (in Russ.)

Loewenberg, A. (1978), *Annals of Opera: 1597–1940*, Introduction by E. Dent, 3 ed., John Calder, London, 1756 col. (in Eng.)

Rosow, L. (2008), “Armide: Lully's ultimate triumph”, *Jean-Baptiste Lully: The Tragedy of Armide*, Naxos Right International Ltd., Canada, 21 p.+ CD. (in Eng.)

Сведения об авторе

Смирнова Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Author information

Tat'yana V. Smirnova, Cand. Sc. (Art History), associate professor of Music History Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Поступила в редакцию 21.09.2022

После доработки 04.11.2022

Принята к публикации 13.11.2022

Received 21.09.2022

Revised 04.11.2022

Accepted for publication 13.11.2022

© Басс, В.В., 2022

УДК 78.04

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПРООБРАЗОВ В «ИСПАНСКОЙ РАПСОДИИ» МОРИСА РАВЕЛЯ

В.В. Басс¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются принципы опосредования жанров испанской танцевальной культуры в музыкальном тематизме «Испанской рапсодии» М. Равеля. Различные музыкально-хореографические прообразы – малагеня, хабанера, хота – исследуются в аспекте функционирования их жанровой семантики в контексте симфонического произведения с целью расширения представлений о стилевой системе Равеля. Особое внимание уделяется тому, как пластические компоненты танца (позы, жесты, движения, хореографический рисунок) отражены в основных параметрах музыкального языка – ритме, фактуре, мелодическом рисунке, композиции. Анализ симфонической партитуры в избранном ракурсе показал, что Равель сумел мастерски воссоздать широкий спектр народных песенно-танцевальных образов не только через претворение черт музыкального языка определенных региональных традиций испанского фольклора, но и посредством тонкого преломления пластики танцевальных движений и жестов, воплощения экспрессии танца. Танцевальные жанры в различных частях «Испанской рапсодии» имеют свою специфику. В «Малагенье» и «Хабанере» хореография танцев, особенности исполнения и инструментального сопровождения получили последовательное и детальное отражение. Можно говорить о «зримой» конкретности музыкальных образов, связанных с различными персонажами танца. В «Ферии» танцевальный прообраз представлен более обобщенно (хотя композитор прибегает к цитированию народных мелодий арагонской хоты), без последовательного воспроизведения всех особенностей хореографической структуры, без яркой персонификации музыкальной интонации.

Ключевые слова: танцевальный прообраз, испанский фольклор, хореографическая лексика, опосредованное претворение танца, стиль Равеля

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Басс В.В. Претворение фольклорных танцевальных прообразов в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 91–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107.

THE IMPLEMENTATION OF FOLKLORE PROTOTYPES IN THE “SPANISH RHAPSODY” BY MAURICE RAVEL

V.V. Bass¹

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article discusses the principles of mediation of the genres of Spanish dance culture in the musical thematism of M. Ravel’s “Spanish Rhapsody”. Various musical and choreographic prototypes – malagenia, habanera, hota – are investigated in the aspect of the functioning of their genre semantics in the context of a symphonic work in order to expand ideas about Ravel’s style system. Special attention is paid to how the plastic components of dance (poses, gestures, movements, choreographic drawing) are reflected in the basic parameters of the musical language – rhythm, texture, melodic drawing, composition. The analysis of the symphonic

score in the chosen perspective showed that Ravel was able to masterfully recreate a wide range of folk song and dance images not only through the implementation of the features of the musical language of certain regional traditions of Spanish folklore, but also through the subtle refraction of plasticity of dance movements and gestures, the embodiment of dance expression. The implementation of dance prototypes in various parts of the “Spanish Rhapsody” has its own specifics. In “Malagenia” and “Habanera” the choreography of the dances, the peculiarities of performance and instrumental accompaniment received a consistent and detailed reflection. We can talk about the “visible” concreteness of musical images associated with the hero of the dance. In “Feria” dance prototype is presented more generally (although the composer resort to quoting folk melodies of the Aragonese jota), without consistent reproduction of all the choreographic structure, without personification musical intonation.

Keywords: dance prototypes, Spanish folklore, choreographic lexis, indirect implementation dance, ravel’s style

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

For citation: Bass, V.V. (2022), “The implementation of folklore prototypes in the «Spanish Rhapsody» by Maurice Ravel”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 91–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107.

Устойчивый интерес к танцевальным жанрам на всех этапах художественной эволюции является одной из важнейших черт творческой индивидуальности Мориса Равеля. Через опосредованное претворение в своих произведениях различных танцев композитор осуществляет диалог с определенными историческими эпохами и национальными культурами. Национальная специфика в музыке Равеля особенно ярко выявляется в сочинениях, воссоздающих дух и стилистику народного танца. Наиболее представительна в его творчестве испанская фольклорная традиция.

Народное хореографическое творчество отражает особенности материальной и духовной культуры, самосознание этнической общности. Национальный танец складывается и развивается под влиянием географических, исторических и социальных условий, вбирает в себя мироощущение, быт народа. Но, быть может, ярче всего в характере движений и манере их исполнения, в музыкально-ритмической структуре танца проявляется темперамент народа. У народов южного, огненно-горячего темперамента сильнее выявлено

стремление к чувственно-эмоциональному самовыражению посредством пластики тела.

Очевидно, именно темпераментность народа Испании обусловила высокую экспрессивность национальной хореографии и особую любовь испанцев к танцу, названную Р. Шойером национальной страстью (Александрова В., 1959, с. 18). Практически все стороны жизни испанского народа связаны с танцем и танцевальной музыкой. М. Волошин писал: «Испания танцует всегда, танцует везде. Она танцует в Севильском соборе перед алтарем свой священный танец как часть богослужения, она танцует на баррикадах и перед смертной казнью, она танцует днем, танцует благоуханной ночью...» (1990, с. 72).

Танец для испанцев – одна из самых излюбленных и привычных форм эмоционального самовыражения. В пластике испанец способен передать и радость, и иступленную ярость, и любовную тоску, и скорбь. Быть может, поэтому Испания, как ни одна другая европейская страна, поражает богатством и разнообразием танцевальных жанров. Испанскому танцу – чаще всего сольному или пар-

ному – присущ тонкий психологизм, что выделяет его как уникальное явление среди танцев других народов, которые, как правило, представляют собой коллективное действо. В большинстве своем испанские танцы – это своего рода психологические монологи или диалоги. Вероятно, в связи с этим и возникло в андалусском искусстве понятие *hondo*, обозначающее танец или песню, рождающуюся внутри, в глубине души и передающую сильные глубокие чувства. Выразительность танцевальных поз и движений усиливается оживленной мимикой, искусной игрой глазами, жестикуляцией, в результате чего, танец отчасти приобретает характер пантомимы.

Страстность парадоксальным образом сочетается в испанском танце с благородством, внутренней сдержанностью, строгостью. Эту особенность танцевального искусства испанцев отмечал К. Чапек: «Чертовский и обольстительный танец, но никогда не ослабевает в нем стальная пружина гордости» (1959, с. 482). Не только смысл, но и внешняя красота очень важна в пластике испанского танца. Большое значение имеет горделивая осанка, плавные покачивания плеч, летящие движения рук, гибкое вращение корпуса, которые придают танцу выразительную остроту.

В испанском фольклоре танец сопровождается инструментальной музыкой и почти всегда пением. В таком синкретизме движение и жест усиливают эмоциональную выразительность музыкальной интонации и слова, а музыка и поэтический текст, в свою очередь, способствуют большей выпуклости, рельефности пластики.

В творчестве Мориса Равеля испанская тематика представлена весьма широко: «Хабанера» из «Слуховых ландшафтов» (1895–1896)¹, «Альборада» из фортепианного цикла «Отражения» (1905), «Вокализ в форме хабанеры» (1907), «Испанская рапсодия» (1907), опера «Испанский час» (1907), «Болеро» (1928), «Три песни Дон Кихота» (1932). Многие современники композитора отмечали, как точно и верно передан национальный испанский колорит в сочинениях М. Равеля: «Музыка “Рапсодии” <...> поразила подлинно испанским характером, который <...> был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением хоты из “Ферии”), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических [modal-melódicas] и орнаментальных особенностей нашей народной музыки», – писал М. де Фалья (1971, с. 90). Любовь Равеля к Испании, глубокое постижение духа и традиций испанского фольклора – имманентно присущие композитору качества, воспринятые им от матери-испанки. По воспоминаниям Э. Журдан-Моранж, Равель часто говорил: «Испания – моя вторая музыкальная родина» (цит. по: Мартынов И., 1979, с. 70)).

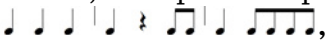
Страстная увлеченность стихией испанского искусства обусловлена не только «кровным» родством и личными художественными склонностями. Истоки «испанизма» Равеля – в повсеместно пробудившемся в XIX в. внимании к жизни и культуре Испании, в исконно французском стремлении «ко всему экзотическому, по преимуществу – ориентальному, которое часто находило

преломление именно через испанские мотивы» (Фришман Д., 1973, с. 6).

Во II части «Испанской рапсодии» Равель обращается к одному из самых популярных в Испании жанров – **малагенье**. Малагенья (малагуенья) – парный танец подвижного темпа, в котором преобладает любовная тематика². Он распространен в Малаге (одной из провинций Андалусии), а также в Мурсии. Андалусийская региональная традиция представлена стилем *Cante hondo*, в котором древняя иберо-андалусийская основа смешалась с исполнительской практикой восточного происхождения (прежде всего – испанских цыган), а также выделившимся из него более молодым стилем *Cante flamenco*. Исследователи указывают на генетическую связь малагенья с фанданго, которое является одним из основных жанров *Cante flamenco* (Мартынов И., 1977, с. 27; Ахундов П., 1974, с. 582; Rosar W., 2001, p. 549).

Танец и пение в малагенье сопровождалось гитарой или бандуррией (12-струнный музыкальный инструмент), кастаньетами и иногда скрипкой. Музыкальная композиция основана на противопоставлении страстного танца и грустного напева – вокальной *copla*. Эти внезапные смены бурного веселья и тоски, пылкой страстности и ленивой неги типичны для испанского характера и народного искусства Испании. Ритм в малагенье имеет значение «жизненного нерва», задает ее эмоциональный тон. Ритмическая острота танца связана с синкопами, пунктирными ритмоформулами и упорным остигматным подчеркиванием слабых долей такта путем дробления на мелкие длительности.

В **Малагенье** из «Испанской рапсодии» жанровые признаки народного танца и стиля *Flamenco* получили оригинальное претворение. Не прибегая к цитированию фольклорных первоисточников, Равель искусно воссоздал и звуковую атмосферу андалусской пляски – гитарные наигрыши, стук кастаньет, живую прелесть ритма и мелодии, и ее танцевальную стихию, самобытную пластику.

Обрамляющие композицию Малагенья части основаны на теме затаенно-тревожного характера. Оживленное трехдольное движение, опора на ритмоформулу: , синкопы в сопровождении, органическая неквадратность экспозиционного трехтакта – черты, характерные для жанрового прообраза. Однако приглушенная звучность и разреженность фактуры вызывают ассоциации скорее с прелюдией и постлюдией токаора (гитариста стиля *Cante flamenco*), нежели с самим танцем. Тем более, что в обрамляющих разделах нашли отражение традиции гитарных наигрышей – в некоторых ладогармонических, фактурных и композиционных особенностях.

Так, предыктовая зона «прелюдии» (ц. 5) и заключительные такты «постлюдии» (ц. 15) связаны с ладовой модуляцией: появление в мелодии II низкой ступени на фоне мажорного трезвучия или вариантного колорирования III ступени в аккомпанирующих голосах отражают характерный для мелодий стиля *Flamenco* «лад ми» (ц. 4–6). Кроме того, звуки темы-наигрыша обрисовывают контуры «испанского септаккорда» – аккорда на от-

крытых струнах гитары: *a-c-d-e-g*. В аккомпанементе струнных Равель использует арпеджированное и неарпеджированное *pizzicato*, имитирующее то гитарные переборы, то удары по струнам. Сходство со стилем игры испанских гитаристов проявляется и в вариационном методе развития: исходное мелодическое ядро становится основой миниатюрного цикла на *basso ostinato* (тт. 1–28).

Во II части Малагеньи (ц. 6–14) воплощена стихия стремительной пляски. Страстная, эмоционально обостренная новая танцевальная тема сохраняет, согласно народной традиции, внутреннюю сдержанность и благородство. В ней сосредоточен целый комплекс выразительных средств, свойственных музыке стиля *Flamenco*. Ритмический рисунок мелодии, дублируемой *tombour de Basque* (возможно, это имитация звучания кастаньет), воспроизводит характерную ритмоформулу фанданго. В мелодии также прослеживаются характерные для мелодики *flamenco* черты: небольшой диапазон – секста, исходная речитация на квинтовом тоне с последующим нисходящим движением, доминантовый лад. *Pizzicato* струнных имитирует гитарное сопровождение, терпкое и красочное из-за гармонии доминантового нонаккорда.

Начальный раздел II части Малагеньи (ц. 6) ассоциируется с выходом байлаора (танцора). Правомерность подобного сравнения подтверждает характер звучания темы: чеканный упругий ритм с постоянным выделением и сильных (посредством динамического и фактурного акцентов), и слабых метрических долей (с помощью ритмического дробления

и синкопирования), тембровое решение (яркий тембр трубы с активной атакой каждого звука, усиленный бубном) передают энергию и волевою устремленность мужского танца.

Рельефный мелодический контур темы соотносится с целым каскадом танцевальных па. Так, начальный элемент мелодии, основанный на повторении звука *fis* в ритмоформуле фанданго , сравним с характерным для многих танцев *flamenco* типом движения *zapateado* (от испанского *zapato* – башмак) – громкой дробью, производимой поочередно каблуком, носком и всем башмаком.

За *zapateado* идет *razeo* (продвижение, прогулка), «угадываемое» в следующем обороте мелодии. Характерная для *razeo* нарочитая задержка начального шага слышится в акцентировании четвертной длительности посредством усиления динамики, уплотнения фактуры (добавляются деревянные духовые, арфы, треугольник), а следующее затем продвижение моделируется нисходящим поступенным ходом. Далее *razeo* сменяется невысоким, но энергичным прыжком, которому соответствуют нисходящий квартовый скачок, подчеркнутый синкопой, артикуляционным акцентом и тремоло бубна. И, наконец, в восходящем, а затем нисходящем малосекундовом опевании терцового и основного тонов в заключительных тактах мелодии «просматриваются» пластические очертания специфичного для танцев *flamenco* «*meleo*» – особого покачивания стана. Об этих знаменитых «плясках стана» с восхищением отзывался В. Боткин: «Андалусские танцы

танцуют не ногами, а корпусом; что за обаяние в этих сладостных перегибах стана» (1976, с. 187).

Эпизод, начинающийся с ц. 7, основан на том же тематическом материале, однако он значительно отличается от предыдущего характером звучания. Меняется тембр солирующего инструмента: вместо яркого звука трубы – мягкий, трепетный тембр скрипок. Приглушенный колорит (*pp*, сурдины), замедленный темп (*Subitement moins animé*) придают музыке несколько таинственный, завораживающий оттенок. Звучание этого эпизода ассоциируется с сольным танцем гитаны – главной участницы «любвонной пантомимы». В сущности, те же движения танца, которые в исполнении байлаора казались энергичными, величественными и мужественными, в танце гитаны наполнены страстью и негой. Глиссандо, заполняющее квартовые ходы, отражает более мягкий и легкий прыжок, скользящий шаг, плавность и грациозность движений танцовщицы.

Этот лирический эпизод – «царство гитаны» – производит впечатление замедления, волнующей оттяжки танца, вспыхнувшего затем с новой силой и энергией. Подобные контрасты характерны для южно-испанских плясок, «где после потомления, в которых ослабевшие руки, кажется, не в силах двигать кастаньетами, вдруг следуют прыжки раздраженного тигра» (Боткин В., 1976, с. 335).

Следующий этап развертывания формы (ц. 8–10) представляет собой гармонически неустойчивый раздел, где на фоне вихревого движения по звукам целотонной гаммы (охватывающего все регистры оркестра – от

пронзительного звучания флейты до приглушенного «шороха» контрабасов), разворачивается своеобразный диалог-спор на основе многократной повторности вычлененного из темы мотива – поочередно у медных и деревянных духовых, затем у флейты и кларнета. Этот диалог аналогичен экспрессивному танцевальному диалогу байлаора и гитаны.

Очередное проведение темы в *gis-moll* (ц. 10) значительно динамизировано. Сокращенная до трех тактов, лишенная изящных синкоп и триольной фигуры мелодия звучит более ярко и мощно в октавном удвоении труб и валторн, а затем у двух тромбонов. Дальнейшее интенсивное нагнетание (ц. 11) связано с остинатной повторностью видоизмененной триольной ритмоинтонации (у деревянных и струнных) на фоне фигурационного доминантового органного пункта (низкие струнные, фагот) и прихотливого ритмического узора ансамбля ударных, имитирующих голоса подлинных испанских народных инструментов. Оно приводит к внезапному обрыву звучания в момент наивысшего напряжения.

Каденция английского рожка (ц. 12) представляет собой выразительный песенный речитатив в духе андалусских *soplas*. Мелодия декламационного склада полна страстной мечтательности и, одновременно, глубокой скорби. Акцентированная повторность квинтового тона, постоянная устремленность мелодического движения к нему словно воспроизводят тщетные попытки вырваться из некоего замкнутого круга. Благодаря выразительному тембру английского рожка, мелодия звучит как-то по-особому тоск-

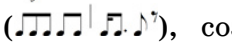
ливо. О такого рода напевах писал И. Эренбург: «Поют они *“flamenco”* – это звучит благородно, как широта и нищета Андалусии. Слова – о несчастной любви, но заунывность напева много откровенней – это о несчастной жизни» (1966, с. 576). Вместе с тем гибкость ритмики, извилистость рельефа хроматически орнаментированной мелодии ассоциируются со свободно-импровизационным танцем гитаны.

В композиции II части Малагеньи – собственно танца (крайние части, подобные инструментальному обрамлению, образуют рассредоточенный вариационный цикл на оstinatный бас) – обнаруживаются закономерности типичной для песенно-танцевальных жанров народной музыки формы «коленного склада», где чередование разделов обусловлено сменой стиховых строф, танцевальных колен или танцоров³. В данном случае форма отражает композиционный рисунок парной пляски: первый раздел (ц. 6–8) – соло байлаора, затем соло гитаны; второй раздел (ц. 8–10) – своеобразный диалог танцоров; третий раздел (ц. 10–12) – вновь танец байлаора; четвертый раздел (ц. 12–14) – импровизационное соло гитаны. Партнеры разыгрывают во время танца пантомиму любовных объяснений.

Жанровый прототип III части «Испанской рапсодии» – **хабанера**. Завезенная в середине XIX в. с острова Куба (в переводе – танец из Гаваны), хабанера прочно вошла в музыкальный быт южных областей Испании и настолько глубоко ассимилировалась среди плясок *flamenco*, что вскоре получила известность как национальный испанский танец. Этому процессу во

многом способствовал ее страстный, чувственно-напряженный характер, оказавшийся чрезвычайно близким андалусскому танцевальному стилю. В отличие от многих южно-испанских танцев, хабанера – парный коллективный танец с определенным числом и заданной последовательностью фигур⁴.

Хабанера – единственный двухдольный танец в южноиспанском фольклоре. Отличительные особенности хабанеры – умеренно медленный темп и постоянная ритмоформула аккомпанемента , выдержанная в басу на протяжении всего танца. В мелодии используются ритмические группы с триолями или синкопами, что создает в сочетании с оstinato аккомпанемента характерный полиритмический эффект. Хабанере также свойственно противопоставление минора (I часть) и мажора (II часть) (Александрова В., 1959, с. 23).

Признаки жанрового прототипа в третьей части «Испанской рапсодии» ярче всего проявляются в ритме. Ритмическим стержнем, скрепляющим тематизм **Хабанеры**, является взаимодействие (чаще синхронное, иногда последовательное) двух ритмических лейтмотивов  и  (, создающих типичную для хабанеры полиритмию. Среди других признаков фольклорного первоисточника, нашедших отражение в произведении Равеля, – красочные чередования одноименных минора и мажора, которые, однако, встречаются не на границе частей, а внутри них.

Сохраняя традиционные черты жанра хабанеры, Равель, в то же время, обогащает танец рядом им-

прессионистских приемов, оригинальных колористических находок. Например, одна из главных тем (вторая) состоит из последования небольших по протяженности мотивов и фраз, разделенных паузами, которые оставляют ощущение фрагментарности, недосказанности. Оркестровка хабанеры основана на непрерывной тембровой вариационности, что способствует впечатлению непостоянства, изменчивости образов. *Divisi* струнных с сурдинами, флажолеты, глиссандо арф создают мерцающий колорит. Благодаря прозрачности оркестровой ткани, тонкой искусной звукописи Хабанера Равеля воспринимается скорее как идея танца, воспоминание о танце, чем реальный танец.

В двух основных темах Хабанеры, на чередовании которых строится куплетно-вариационная форма, отчетливо просматриваются пластические очертания определенных танцевальных движений. Во вступительных тактах Хабанеры, главным образом, за счет длительной повторности квинтового тона в синкопированном ритме и гармонической неустойчивости, создаваемой цепью неразрешенных диссонирующих аккордов, устанавливается общее для всей части цикла состояние меланхолии, томления. Указание автора «d' un rythme las» – «в усталом движении», словно относится к характеру исполнения танцевальных движений.

Первая тема производит впечатление мягких, полных неги *менео*. Волнообразный мелодический контур, уравновешенность восходящих и нисходящих ходов отражают этот характерный пластический жест испанского танца. Сочетание

в такте ритмических делений на 3 и на 2 воспринимается как следование за порывистым начальным жестом *менео* более медленного движения в противоположном направлении. Отсутствие ритмической остроты (синкоп, пунктирного рисунка в мелодии) свидетельствует о мягких по характеру танцевальных фигурах. Благодаря особому типу движения в мелодии, названному В. Цуккерманом «движением с сопротивлением», тема и связанные с ней танцевальные па приобретают внутреннюю напряженность, скрытый драматизм, что соответствует духу южноиспанского фольклора.

Проведение мелодии в сексту различными инструментами оркестра (гобой, английский рожок) отражает характерный для хабанеры принцип парного исполнения. Звучание сопровождающих танец гитарных наигрышей воспроизводит струнная группа оркестра, исполняющая типичное для хабанеры ритмическое остинато . Полиритмия, традиционная для испанских народных танцев, показывает гибкость, прихотливость, пластичность танцевальных движений. По мнению исследователей испанских танцев, именно полиритмия способствует передаче многообразных оттенков *менео* (ц. 1–2).

Характерная ритмоформула хабанеры, данная в аккомпанементе, затем становится основой второй темы танца. Контрапункт двух скрипок соло с дублированием верхнего голоса альтом, вероятно, связан с парным исполнением танца. Пунктирный ритм в сочетании с широкими мелодическими ходами на ундециму вызывает ассоциации с импульсивными, порывистыми, страстными

движениями. Краткие интонации скрипок (начальные два такта мелодии) воспринимаются как всплески рук, которые «взлетают ввысь словно птицы» (цит. по: (Александрова В., 1959, с. 23)). Следующий далее вариант завершающего оборота первой темы соотносится с повторением первоначального *темео*. Постепенно танец истаивает в прозрачной звучности оркестрового фона, возрождаясь с новой силой во II части (ц. 3).

Возвращение первоначальной темы, исполняемой в сексту скрипками, соответствует второму колону хабанеры, начинающемуся с того же танцевального движения (*темео*), исполняемого парой танцовщиков. Далее звучит третья тема – своего рода обобщение всего тематизма Хабанеры. Она основана на традиционной ритмоформуле танца и обнаруживает интонационное родство с начальной темой Хабанеры. Пунктирный ритм, преимущественно поступенное движение мелодии, особые артикуляционные приемы (акценты, *staccato*), аккомпанемент бубна ассоциируются с *zapateado*.

Уплотнение фактуры отражает появление новых пар танцовщиков. В дальнейшем развитии этой темы основное значение приобретает противопоставление тембров и регистров оркестровых групп. Деревянные духовые, струнные и арфа, звучащие в высоком регистре (ц. 7), сменяются соло флейты, которой аккомпанируют фаготы, трубы, скрипки, альты в более низком регистре (ц. 8). Следующий эпизод партитуры (ц. 9–10) тоже основан на противопоставлении: мелодия звучит сначала у скрипок и арф, затем позже – у валторн. Подобная инструментальная диалогичность

сравнима с чередованием эпизодов женского и мужского танца.

В «*Ферии*» – заключительной части «Испанской рапсодии» – воссоздана картина народного праздника. Ее тематизм в своих истоках связан с одним из самых энергичных и темпераментных испанских танцев – хотой. Танец получил свое название в честь его создателя – арабского поэта и музыканта, жившего в XII в. в Валенсии, Абена Хоты. По другой версии хотя возникла как вариант фанданго. Родиной хоты считается провинция Арагон, но уже в начале XIX в. танец распространился по всему Пиренейскому полуострову. В XX в. на территории Испании насчитывалось до 100 разновидностей хоты. Наиболее известны хоты из Арагона, Валенсии, Наварры, Кастилии, Эстремадуры, Каталонии, Леона, Вальядолида. Классическим типом хоты считается арагонская – живой, зажигательный танец с пением в трехдольном метре.

Танцуют хоту парами (их количество может быть любым), партнеры располагаются друг против друга. Наиболее показательны для этого танца различные виды прыжковых движений – *pas de basque*, *saut de basque*, *sissonne ferme*. Для арагонской хоты танцоры используют особые кастаньеты – «пульгареты», звучащие сильнее и резче обычных. Аккомпанирует танцу кантаор и инструментальный ансамбль рондалья, в который входят гитары, гитарроны, типле⁵ и бандуррии. На бандурриях исполняется мелодия, остальные инструменты играют гармоническое сопровождение и подчеркивают метр и ритм. К характерным ритмическим особенностям арагонской хоты отно-

сится симметричная ритмическая фигура ♩ ♩♩♩♩♩♩, сходная с ритмоформулой фанданго.

Полная арагонская хота включает интродукцию (*estribillo*) и песенную строфу (*copla*), исполняемую солистом, реже дуэтом. В музыкальном плане *copla* контрастирует с интродукцией благодаря более умеренному темпу, более протяженным мелодическим фразам, исполняемым, как правило, *rubato*, с длительным распеванием последних слогов каждого стиха. В вокальной *copla* музыка выражает страстность, экспрессию чувств, в инструментальном *estribillo* подчеркивается самозабвенное веселье (Пичугин П., 1982).

В отличие от других частей «Испанской рапсодии», имеющих танцевальную основу, в «Ферии» Равель не просто воссоздает черты жанрового прообраза, но прибегает к цитированию фольклорных образцов – двух наиболее популярных народных мелодий арагонской хоты. При этом метод работы Равеля с первоисточником существенно отличается от метода Глинки и Листа, использовавших этот же фольклорный материал в своих симфонических произведениях⁶. Равель не воспроизводит народный напев «дословно». Заимствованная мелодия в контексте не сохраняет целостность – она рассредоточена на отдельные фрагменты. Кроме того, композитор изменяет мелодический рисунок и ритм некоторых попевок.

Финал «Испанской рапсодии» с первых тактов отличается интенсивностью музыкального становления. Уже начальный раздел экспозиции совмещает в себе функции вступления, экспонирования и развития. Приглушенная, аква-

дельно-прозрачная, вибрирующая звукопись начального раздела экспозиции⁷ (до ц. 6) передает колорит испанского пейзажа. Фигуративно-сонорный тематизм этого раздела, широкий регистровый диапазон, дифференцированность и детализация звуковой ткани, по-импрессионистски изысканная оркестровка раскрывают живописную образность музыки. Как доносящиеся издалика отзвуки танцев воспринимаются краткие рельефно очерченные фрагменты мелодии, проводимые поочередно флейтой, кларнетом, трубой, валторной и как бы растворяющиеся в фигуративных элементах темы. В основе этих фрагментов – варианты преобразованные сегменты фольклорного первоисточника. В их мелодическом и ритмическом строении находят опосредованное выражение элементы хореографической лексики.

Первый рельефный тематический элемент (**а**), возникающий на фоне ритмизованной доминантовой педали, обнаруживает сходство с 4-й строфой народной мелодии арагонской хоты, записанной М.И. Глинкой в Вальядолиде (пример 1, 2).

Пример 1. М. Равель.
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 2. Арагонская хота.
Интродукция, 4-я строфа⁸

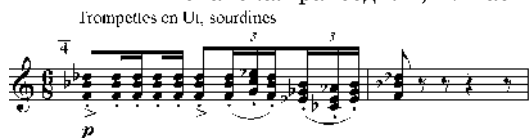


Его мелодические и ритмические особенности указывают на связь с основным движением хоты – *pas de basque* (букв. шаг басков). Это

ras, характерное для многих испанских танцев, включает невысокий прыжок с ноги на ногу, при котором оставшаяся в воздухе нога проводится вперед на небольшой высоте от пола. Нисходящая секундовая интонация на сильных долях мелодии, а также «утяжеляющие» их форшлаг, артикуляционный акцент и аккорды струнных *pizzicato* в аккомпанементе соотносятся с опусканием на ногу после прыжка. На слабых долях устремленная вверх мелодическая линия сопоставима с переступанием ног и подскоком (его пластический эквивалент – восходящий терцовый ход). Стремительность и легкость, присущие *ras de basque*, передаются в музыке быстрым темпом, выровненным ритмом, штрихом *staccato*, прозрачными тембрами флейты и кларнета в высоком регистре.

Второй тематический элемент (b) близок фанданго, так как его ритмический рисунок вырастает из типичной для этого жанра ритмоформулы . Вместе с тем по своему мелодико-ритмическому строению он близок к другой известной мелодии арагонской хоты (пример 3, 4).

Пример 3. М. Равель.
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 4. Арагонская хота⁹



Хореографический прообраз мотива – *zapateado*. В повторении одного звука в ритме фанданго слышны дробы каблуками чередующихся ног. Волнообразный мелодический

рельеф второго субмотива в триольном ритме соотносим с гибкими и пластичными движениями рук. Уместны также ассоциации с *тепео* байлаоры. Мелодия выражена аккордовой «лентой» (она звучит сначала в исполнении трех труб, затем гобоев и английского рожка), в связи с чем возникают представления о коллективном исполнении движений.

Третий тематический элемент (c) также интонационно связан с народным напевом хоты. Его завершающий мелодико-ритмический оборот аналогичен краткой попевке, предваряющей *copla* традиционной арагонской хоты (пример 5, 6).

Пример 5. М. Равель.
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 6. Арагонская хота,
переход к *copla*¹⁰



«Ступенчатый» рельеф мелодической линии, завершающейся фигурой опевания и нисходящим квартовым скачком, может быть соотнесен с прыжковыми движениями, характерными для хоты, например, *saut de basque*. *Saut de basque* – прыжок с ноги на ногу (ему соответствует мелодический скачок), с одним или двумя поворотами в воздухе (музыкальный аналог – опевание) и с продвижением в сторону. Во время поворота одна нога вытянута, а другая находится в согнутом положении.

Постепенно внимание слушателя переключается с фонической харак-

теристичности фактурных деталей на интонационные свойства тематических элементов, репрезентирующих танцевальные образы. С 4-й цифры изложение материала приобретает развивающий характер. Тематические элементы экспонируются в сопоставлении друг с другом, повторяются различными инструментами и группами инструментов, подвергаются вариантным преобразованиям.

Второй раздел экспозиции (ц. 6–11), имеющий трехчастное строение, характеризуется многотемностью, плотностью и многоплановостью фактуры, расширением звуковысотного, динамического и тембрового диапазона. Здесь композитор воссоздает образ пестрой многоликой толпы, охваченной стихией танца. Открывается этот раздел одновременным звучанием двух тем. Ведущее значение получает тема *d*, проводимая параллельными трезвучиями у деревянных духовых и струнных (пример 7, 8).

Пример 7. М. Равель.
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 8. Арагонская хота, *sopra*¹¹

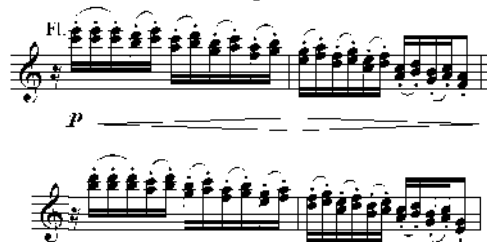


Она основана на материале песенного раздела традиционной арагонской хоты. Сохраняя звуковысотный контур мелодии 6-го и 7-го стиха *sopra*, Равель «снимает» длительные распевания фразовых окончаний, изменяет ритмику в сторону большей строгости и регулярности. В резуль-

тате мелодия приобрела некоторое сходство с вальсом. Оно проявляется в опоре на характерную для вальса ритмическую формулу ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ и волнообразный рельеф мелодической линии, который ассоциируется с одним из основных движений танца – *balance*.

Контрапунктирующая тема флейт, гобоев и скрипок (*e*) представляет собой очень близкий к оригиналу вариант второго напева арагонской хоты. В ее мелодии, охватывающей широкий диапазон, имеющей спиралеобразный мелодический рисунок и выровненный ритм, угадываются стремительные вращательные движения с продвижением по диагонали (пример 9).

Пример 9. М. Равель.
«Испанская рапсодия», IV часть



Звучащие в контрапункте темы имеют различную пространственную локализацию: тема *d* развертывается в основном в среднем регистре общего оркестрового диапазона, тема *e* – в верхнем, затем их местоположение меняется. С одной стороны, это создает впечатление широкой перспективы, объемности пространства, что подчеркивается и протяженными *glissando* ксилофона и челесты в диапазоне ундецимы, дуодецимы и тройной октавы, с другой – разница положения компонентов фактуры соотносима с пространственной отдаленностью различных групп танцующих.

Следующий этап развертывания музыкальной формы (ц. 8–9) связан с появлением новой темы (**f**), которая из-за ровности ритма и «вращательного» типа мелодического движения рождает представления о кружении (пример 10).

Пример 10. М. Равель.



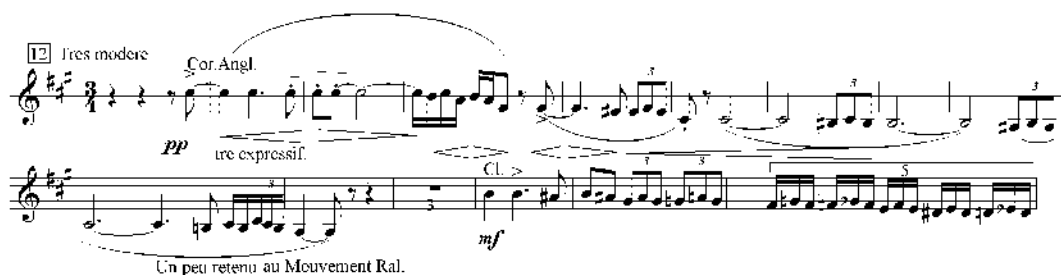
Здесь фактура, напротив, разрежена. В условиях дифференциации на рельефный и фоновый планы возникает тенденция к персонификации некоторых фактурных компонентов. Звучание солирующих инструментов (флейты, затем трубы) на фоне арпеджированных аккордов и фигураций *pizzicato* у струнных ассоциируется с поочередным исполнением танцевального *pas* танцором и танцовщицей, а проведение мелодии в октаву (терцетом деревянных духовых, затем двумя кларнетами) – с кружением в паре. Учащение ритмического пульса, динамическое и тембровое нарастание создают эффект ускорения темпа вращения.

Яркое и мощное репризное проведение темы **d** (ц. 9, т. 4) осуществ-

ляется в условиях тематического синтеза: синхронно с ней звучит тема «кружения» в триольном ритме (**f₁**), вслед за ней – видоизмененный тематический элемент в ритме фанданго (**b₁**), на который накладывается элемент **a**.

Средняя часть «Ферии» (ц. 12–18), выдержанная в духе вокальных *soplas*, создает коренной контраст экспозиции. Здесь воплощен образ экстатического чувственного танца гитаны, с гибкими и свободными движениями рук и стана. Полная томной неги и затаенной страсти тема (**g**) звучит сначала у английского рожка, затем подхватывается кларнетом. Андалусский лад, обильная хроматика, прихотливые узоры мелодического орнамента, декламационный склад мелодии, неравномерность ритмического деления долей такта и нерегулярность синтаксиса, чередующиеся *glissando* струнных в сопровождении, напоминающие один из приемов техники *rasgado* (игра перебором), позволяют соотнести ее со скорбно-ностальгическими напевами стиля фламенко. Далее экспрессивные мелодические фразы темы в исполнении струнных и деревянных чередуются с призрачно звучащими реминисценциями из первой части «Испанской рапсодии» («Прелюдия ночи») (пример 11).

Пример 11. М. Равель. «Испанская рапсодия», IV часть



Логика развития в репризе сложной формы подчинена принципу монтажной драматургии. Здесь в произвольном порядке чередуются темы и тематические элементы первой части, вызывая представления о свободном кинетическом выражении жизненной энергии в коллективном танце. Тематическая концентрированность (сокращаются интервалы между вступлениями тем), дальнейшее вариантное преобразование мотивов, в том числе образование нового мотива на основе слияния элементов тем **e** и **d** (ц. 21), транспозиция тем, изменение их тембровой окраски и фактурного облика создают впечатление увеличения интенсивности и темпа развития. Мозаика тематических элементов подчинена единому потоку движения, общей линии нарастания громкости и тембровой экспрессии, уплотнения музыкальной ткани и умножения разнохарактерных фактурных рисунков.

Кульминация процесса наращивания напряжения приходится на код (ц. 27), где переключка деревянных духовых и трубы на фоне монотонного повторения темы из «Прелюдии ночи» постепенно перерастает в мощное оркестровое *tutti*. В массивной плотной фактуре поначалу различимы очертания тем **c**, **a**, **b**, которые затем «поглощаются» многоголосным скандированием ритмоформулы фанданго и стремительными глиссандирующими пассажами на огромном *crescendo*.

Музыка «Ферии», с ее сочностью и блеском звуковых красок, упругим ритмом, масштабностью симфонического развития погружает слушателя в атмосферу самозабвенного простодушного веселья. Равель мас-

терски воссоздал яркий полнокровный образ головокружительного танца огромной массы людей, охваченных праздничным ликованием.

Анализ II, III и IV частей «Испанской рапсодии» в избранном ракурсе позволяет сделать вывод о своеобразии преломления танцевальных прообразов в различных частях симфонического цикла. В «Малагенье» и «Хабанере» хореографическая лексика и композиционный рисунок танцев, исполнительский состав, особенности инструментального сопровождения получили последовательное и детальное отражение. Можно говорить о «зримой» конкретности музыкальных образов, связанных с различными персонажами танцевального диалога, о театрализации танца. В «Ферии» танцевальный прообраз представлен более обобщенно, без воспроизведения его композиционных особенностей, без заостренной индивидуализированности персонажной интонации.

В «Малагенье» стремление отразить в музыке тонкий психологизм танца и его сюжет привело к портретной выпуклости характеристик действующих лиц танца, индивидуализации средств выразительности на различных этапах развертывания музыкальной формы; обусловило различия между разделами формы с точки зрения тембрового решения, характера исполнительского туше, динамики, тематического развития.

В «Хабанере» Равель подчеркнул чувственную красоту, экзотичность и, в то же время эфемерность танца, используя средства импрессионистической техники. Определенные свойства тематизма и формы – красочность ладогармонических

и темброво-регистровых средств, прозрачность фактуры, тончайшие градации *ritalo*, эскизность манеры звукового письма, асимметрия композиции раскрывают специфику образа: воплощенный в музыке танец «отрывается» от реального, земного прототипа, теряет четкость линий и объемность форм, приобретает характер ускользающего видения, воспоминания.

В «Ферии» композитор, в первую очередь, стремится передать атмосферу празднества карнавального типа, с его буйством красок, стихийной жизнеутверждающей силой. Это предопределило и выбор танцевального прототипа (хотя, как отмечалось ранее, является одним из самых энергичных и темпераментных испанских танцев), и способ его воплощения. Творческое претворение фольклорного материала, свободное от требований этнографической достоверности, тематическое богатство

и разнообразие обусловлены стремлением композитора воссоздать образ многоликой, разногласной толпы.

Краткость, либо фрагментарность тем, их постоянное обновление, динамичная игра неожиданными сменами, резкими контрастами; относительность заданного порядка как ведущий принцип композиционной логики отражают карнавальное мироощущение, с его абсолютной свободой и концентрированным временем-пространством, вмещающим в себя неограниченное количество радикальных метаморфоз. Все это согласуется с импульсивным характером хоты. Воссоздание же пластических свойств, сюжета и персоналий танца в данном случае имеет для Равеля второстепенное значение и поэтому не отличается той степенью последовательности и детализации, какую мы можем наблюдать в других частях «Испанской рапсодии».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Позже композитор оркестровал «Хабанеру» и включил в качестве III части в «Испанскую рапсодию».

² Малагенья в народной музыкальной практике неизменно связывается с поэтическим образом испанской танцовщицы — главной участницы «любовно-пантомимы». Традиционный сюжет танца: «танцовщица, скрывая за веером и мантилей свое лицо, кокетливо уклоняется от настойчивых ухаживаний партнера, но вскоре, под влиянием неожиданно вспыхнувшего чувства и захваченная общим движением танца, она гордым жестом освобождается от мантили и отдается во власть зажигательной пляски» (Фришман Д., 1973, с. 22).

³ С точки зрения общепринятой в отечественном музыковедении типологии форм, структура II части Малагеньи может трактоваться как простая трехчастная форма развивающегося типа с импровизационной каденцией (в рамках сложной 3-частной формы целого).

⁴ Танцуют хабанеру лицом друг к другу. Во время танца ноги исполнителей едва

отрываются от земли (хотя иногда вводится пируэт). Движения ног сопровождаются чувственными движениями рук, бедер, головы и глаз (Hamilton H., 2001, p. 8).

⁵ Гитаррон — пятиструнная гитара, несколько меньшего размера; чем обычная, тилле — гитара еще меньшая, чем гитаррон.

⁶ М.И. Глинка использовал обе темы в испанской увертюре «Арагонская хота» (1845), Ф. Лист — одну из них в «Испанской рапсодии» (1845).

⁷ Финал «Испанской рапсодии» написан в сложной репризной трехчастной форме.

⁸ Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 76).

⁹ Эту фольклорную запись одного из вариантов хоты приводит в статье И.Я. Рыжкин (1958, с. 134).

¹⁰ Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 76).

¹¹ Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 77).

ЛИТЕРАТУРА

Александрова В.Н. Испанские народные танцы. Л.: Музгиз, 1959. 54 с.

Ахундов П. Испанская музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1974. Т. 2. С. 574–583.

Боткин В.П. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. 344 с.

Волошин М.А. По глухим местам Испании // Волошин М.А. Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 60–76.

Мартынов И.И. Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 1977. 360 с.

Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.

Пичугин П.А. Хота // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982. Т. 6. С. 75–79.

Рыжкин И.Я. Испанские увертюры Глинки // М.И. Глинка: Сб. ст. М.: Музгиз, 1958. С. 95–155.

Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. 111 с.

Фришман Д.В. Испанская рапсодия М. Равеля. М.: Музыка, 1973. 80 с.

Чапек К. Сочинения: В 5 т. Т. 2: Очерки. Путевые заметки. М.: Гослитиздат, 1959. 717 с.

Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 7. 752 с.

Hamilton H.V. Habanera // The new Grove Dictionary of music and musicians edited by Stanely Saidie, in twenty volumes. London, 2001. Vol. 8. P. 8

Rosar W.H. Malagueca // The new Grove Dictionary of music and musicians edited by Stanely Saidie, in twenty volumes. London, 2001. Vol. 11. P. 549.

REFERENCES

Akhundov, P. (1974), "Spanish music", *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Musical encyclopedia: in 6 volumes], in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsyklopedia*, Sovetskii kompozitor, vol. 2, Moscow, pp. 574–583. (in Russ.)

Alexandrova, V.N. (1959), *Ispanskie narodnye tantsy* [Spanish folk dances], Muzgiz, Leningrad, 54 p. (in Russ.).

Botkin, V.P. (1976), *Pis'ma ob Ispanii* [Letters about Spain], Nauka, Leningrad, 344 p. (in Russ.)

Chapek, K. (1959), *Sochineniya: V 5 t. T. 2: Ocherki. Putevye zametki* [Essays in 5 volumes, vol. 2: Essays. Travel notes], Goslitizdat, Moscow, 717 p. (in Russ.)

Erenburg, I.G. (1966), *Sobranie sochinenii: V 9 t. T. 7* [Collected works in 9 volumes, vol. 7], Hkudozhestvannaya literatura, Moscow, 752 p. (in Russ.)

Fal'ya, M. de. (1971), *Stat'i o muzyke i muzykantakh* [Articles about music and musicians], Muzyka, Moscow, 111 p. (in Russ.)

Frishman, D.V. (1973), *Ispanskaya rapsodiya M. Ravelya* [The Spanish rhapsody of M. Ravel], Muzyka, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Hamilton, H.V. (2001), "Habanera", *The new Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes*, in Stanely Saidie (ed.), vol. 8, London, p. 8. (in Eng.)

Martynov, I.I. (1977), *Muzyka Ispanii* [Music of Spain], Sovetskii kompozitor, Moscow, 360 p. (in Russ.)

Martynov, I.I. (1979), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)

Pichugin, P.A. (1982), "Hota", *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Musical encyclopedia: in 6 volumes], in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsyklopedia*, Sovetskii kompozitor, vol. 6, Moscow, pp. 75–79. (in Russ.)

Rosar, W.H. (2001), "Malagueca", *The new Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes*, in Stanely Saidie (ed.), vol. 11, London, p. 549. (in Eng.).

Ryzhkin, I.Ya. (1958), "Glinka's Spanish overtures", *M.I. Glinka. Sbornik statei* [M.I. Glinka. Collection of articles], Muzgiz, Moscow, pp. 95–155. (in Russ.)

Voloshin, M.A. (1990), "In the remote places of Spain", *Putnik po vseennym* [Traveler across the universes], Sovetskaya Rossiya, Moscow, pp. 60–76. (in Russ.)

Сведения об авторе

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: valentinabass@mail.ru

Author information

Valentina V. Bass, Docent of the Department of Music Theory and Composition at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: valentinabass@mail.ru

Поступила в редакцию 27.05.2022

После доработки 23.10.2022

Принята к публикации 16.11.2022

Received 27.05.2022

Revised 23.10.2022

Accepted for publication 16.11.2022

АНСАМБЛЕВЫЕ СОНАТЫ М. РАВЕЛЯ 1920-х гг.: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ СТИЛЯ

Г.А. Еременко¹, В.П. Михайлова¹

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

Аннотация. Статья посвящена вопросу интерпретации стилистических особенностей камерных сонат М. Равеля 1920-х гг. Сам композитор признавал их поворотным пунктом в творчестве. Его суть – рост внимания к конструктивным приемам в композиции как реакция на критику свободы самовыражения художников-импрессионистов. В авторитетных отечественных монографиях (Ю. Крейн, И. Мартынов, В. Смирнов) стиль и техника письма сонат охарактеризованы краткими наблюдениями, и новации композитора не получают оценок. Стилистая трактовка новых конструктивно-выразительных средств определяет актуальность и новизну изучения. В центре внимания авторов проявление классицистских и неоклассицистских черт в музыкальном языке сонат. На основе мнений исследователей М.К. Михайлова, Л.Н. Раабена, В.П. Варунца предложена характеристика общих черт и различий в терминологии и национальном своеобразии диалога с традицией. Акцентирован интерес Равеля к обогащению в поздний период творчества романтически-импрессионистских черт разными – умеренными (классицистскими) или радикальными (неоклассицистскими) – формами наследования опыта французской музыкальной культуры. Анализ с этих позиций композиции, тематизма в циклах сонат и приемов его развития составляет содержание основного раздела статьи. Предложена классификация двух типов изложения – линейный и жанровый. Выявлены некоторые особенности организации каждого из них, показаны на конкретных примерах наиболее значимые индивидуальные черты в разных вариантах диалога композитора с национальной традицией музыкального искусства отдаленных эпох. Анализ позволил раскрыть смелость новаторских открытий Равеля – природу линейного мышления, гибкое сочетание расширенной тонально-гармонической системы с неомодальными и полиладовыми приемами организации, при сохранении особых законов национального формообразования. Эти открытия Равель использовал в качестве средств конструктивно-выразительного обновления своего самобытного музыкального языка.

Ключевые слова: ансамблевая соната, струнные инструменты, стиль, тематизм, линейность, неомодальность, диалог с традицией, классицизм и неоклассицизм, французская музыка, камерная музыка XX в.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Еременко Г.А., Михайлова В.П. Ансамблевые сонаты М. Равеля 1920-х гг.: К вопросу трактовки стиля // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 108–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-108-119.

M. RAVEL'S ENSEMBLE SONATAS OF THE 1920s: ON THE QUESTION OF INTERPRETATION OF STYLE

G.A. Eremenko¹, V.P. Mikhaylova¹

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

Abstract. The article is devoted to the interpretation of stylistic features in the 1920s` Ensemble Sonatas by M. Ravel. The composer himself recognized them as a pivotal point in his work, which was characterized with the growing attention to constructive techniques

in composition as a reaction to criticism of the freedom of expression given to Impressionist artists. In respected Russian monographs (Yu. Krein, I. Martynov, V. Smirnov), the style and technique of written sonatas are characterized only by brief observations. Therefore, the composer's innovations do not receive any specific estimations. The relevance and novelty of the article are determined by the stylistic interpretation of new structural features and means of expression. The authors focus on showing classicist and neoclassical features in the musical language of the sonatas. Based on the opinions by such researchers as M.K. Mikhailov, L.N. Raaben, V.P. Varunts, a characteristic of common and different features in terminology and national identity of dialogue with the tradition is proposed. The authors also emphasize Ravel's interest in enriching romantic-impressionist traits in the late period of his work with different – moderate (classicist) or radical (neoclassical) – forms of inheritance of the experience of French musical culture. An analysis of composition, thematism in sonata cycles and methods of its development is the content of the main section of the article. The classification of two types of presentation is proposed – linear and genre. Some peculiarities of the organization of each of them are revealed. The most significant individual features in different versions of the composer's dialogue with the national tradition of musical art of distant epochs are shown in concrete examples. The analysis allowed us to reveal the boldness of Ravel's innovative discoveries – the nature of linear thinking, a flexible combination of an expanded tonal-harmonic system with neo-modal and polyade methods of organization, while preserving the special laws of national shaping. Ravel used these discoveries as a means of constructive and expressive renewal of his original musical language.

Keywords: ensemble sonata, string instruments, style, thematism, linearity, neomodality, dialogue with tradition, classicism and neoclassicism, French music, chamber music of the twentieth century

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

For citation: Eremenko, G.A., Mikhaylova, V.P. (2022), “M. Ravel's Ensemble Sonatas of the 1920s: on the question of interpretation of style”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 108–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-108-119.

Творчество Равеля – памятник,
воздвигнутый во славу размеренности
и ясности... которые являются
национальной особенностью французов.
*Альфред Корто, французский пианист,
дирижер, педагог*

Выявление стилевой природы музыки принадлежит к сложным и неизменно актуальным задачам музыкознания, так как требует оперирования комплексом аналитических навыков, направленных к толкованию их образно-эстетического назначения. Острота такой задачи возрастает при обращении к музыке, интегрирующей разные выразительно-стилистические комплексы, что отличает творчество Мориса Равеля (1875–1937), в стиле которого пульсировали разнообразнейшие стилевые «краски», выраженные и пестротой испанских националь-

ных интонаций, и импрессионистскими гармониями, и классицистскими веяниями – все эти явления отражают сложную природу творческого мышления композитора. Проявив интерес к этим стилевым манерам в годы консерваторской юности, по мере обретения зрелости композитор не только самобытно их преломлял, но органично синтезировал, сдвигая фокус творческого внимания на тот или иной стилевой комплекс. Особенно рельефно эти поиски проступили в творчестве последнего десятилетия (1917–1933), отмеченном поразительным разнообразием жанровых предпочтений и стилевых новаций.

Определяющим принципом в формировании композиторского письма в это время (по единодушному мнению специалистов отечествен-

ной «равелианы») стал диалог с наследием французской музыкальной культуры. Как и многие художники послевоенных лет, остро ощутив утрату духовной опоры, Равель стремится преодолеть кризис поиском новых идеалов. Перелом ознаменован появлением фортепианной сюиты «Гробница Куперена» (1917), возникшей (по словам Равеля) как дань уважения французской музыке XVIII в. и посвящение погибшим друзьям. В ней с последовательной целеустремленностью проявляются новые способы трактовки композитором классических образцов, интерес к которым уже был заявлен в раннем его творчестве (Менуэт в старинном стиле, 1895, Сонатина, 1905), позже – в балете «Дафнис и Хлоя» (1912), Трио (1914).

Новое преломление это стилистическое русло творчества Равеля обрело в камерных сонатах – для скрипки и виолончели (1922) и скрипки и фортепиано (1927)¹. Эти значимые для позднего творчества сочинения в трудах авторитетных российских исследователей (Ю. Крейн, 1966; И. Мартынов, 1979; В. Смирнов, 1981) принято связывать с доминированием конструктивных приемов, проявляющих себя в линейном мышлении особого рода². Однако (как обнаруживает анализ музыкального тематизма) преобладают в сонатах принципы органичного наследования традиций французского классицизма, с локальными прорывами к неоклассицистским новациям.

Выявление приемов такого стилизового решения музыки смычковых сонат, реализованных к тому же композитором в контексте иных (импрессионистско-романтических) стилизовых манер, принадлежит

к кругу проблемных моментов изучения равелевского стиля. Не претендуя на полноту их решения, сосредоточим внимание на работе композитора с национальной традицией, предварительно кратко коснувшись характеристики понятий «классицизм» и «неоклассицизм». Обсуждение их сути в отечественном музыкознании долгое время велось в полемическом тоне (см.: Смирнов В., 1973; Раабен Л., 1981; Еременко Г., 2002; Кривицкая Е., 2012).

Подход к разграничению терминов достаточно четко обозначен в статье М. Михайлова «О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века» (1963) и определяется он различными эстетическими задачами. Классицистские тенденции проявились не в стремлении художника возродить жанры, «стилизовать» музыку прошлого, а в стремлении обуздать романтическое «буйство» образности и музыкального языка нормативными конструктивными приемами классических форм. Неоклассицизм (в лице его лидеров – П. Хиндемита в Германии, А. Казеллы в Италии, И. Стравинского в отношении общеевропейского исторического опыта, включая русскую музыку) встал на принципиально иные художественно-эстетические позиции.

В пору потрясений, поставивших человечество перед опасностью крушения мира, культура взяла на себя задачу восстановления миропорядка с помощью возрождения великого наследия прошлых эпох – идей, образов, героев, систем языково-композиционной организации в качестве эталонных моделей, требующих обновления соразмерно эпохе. Этот принципиально важный принцип

нового стиля – обновление моделей старинных жанров и стилей с помощью синтеза музыкально-языковых систем прошлого и «современности» акцентирует Л. Раабен в статье «Еще раз о неоклассицизме» (1981, с. 210).

Таким образом, классицистские тенденции и неоклассицизм – явления родственные, но разного масштаба и стилевой природы. Оба ориентированы на сохранение норм «музыкальной классики», но первые стремились «сдерживать» правилами классической формы романтический язык самовыражения, а второй – «обуздать» силами культуры беспорядок эпохи и стать своеобразной антитезой не только романтизму, но и проявлениям крайнего субъективизма в искусстве. В этих целях неоклассицизм экспериментировал с нормами «забытых» жанрово-стилистических образцов прошлого в поисках скрытых ресурсов, в то время как классицизм выступал своеобразным «компасом», позволяющим творцу в его свободных поисках новизны не терять связь с универсальными законами композиции.

Своеобразие неоклассицизма с точки зрения исторического и национального контекста, в том числе во французской композиторской школе, рассматривает В. Варунц в книге «Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки» (1988), в частности, обращая внимание, что одна из значимых примет европейского неоклассицизма – возвращение к четким и ясным композиционно-риторическим методам не была определяющей для французской школы, потому как ее лидеры всегда придерживались четкой ло-

гики композиционного мышления. Эта «визитная карточка» стиля французских композиторов делает необходимым (по мнению В. Варунца, с. 32–33) обратить внимание на «явную обособленность» их музыки в решении вопросов «диалога с прошлым». Их осмыслению посвящена статья Г. Еременко «Пассеизм в музыкальной культуре Франции» (2019). В ней с помощью ввода нового термина³ (франц. *passé* – прошлое, *passeism* – пристрастие к прошлому⁴) выявляется «свойственная французской композиторской школе идея сохранения почвенных – просодия, риторика, форма – основ традиции как способа национальной самоидентификации» (Еременко Г., 2019, с. 172).

В связи с приведенными позициями исследователей справедливее, как представляется, оценивать диалог французской музыки (в творчестве ее лидеров первой половины XX в.) с национальным наследием в русле современной разновидности классицистского движения⁵. Оно ориентировано на преодоление диктата инонациональных влияний и поиски обновления музыкального языка в опоре на богатое наследие музыкального театра Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо, школы клавесинистов во главе с Ф. Купереном, мастеров лютневой и скрипичной музыки.

Отчетливо тенденция возрождения национальной традиции заявила о себе в творчестве К. Дебюсси и М. Равеля в разных жанрах, в том числе в их камерно-инструментальной музыке. Композиторы (особенно интенсивно в поздний период творчества) обращаются к типу инструментализма барочной эпохи, к старинным принципам

формообразования и жанрам – менуэту, паспье, сарабанде, ригодону, программной инструментальной миниатюры, старинной сюиты и доклассической сонаты. Композиторы группы «Шесть», находясь в творческих спорах с Дебюсси и Равелем, тем не менее, следуют их устремлениям к возрождению принципов национального мышления⁶.

Для аргументации высказанного предположения в отношении Равеля обратимся к анализу его смычковых сонат.

Соната для скрипки и виолончели (1922) «зрела» в замыслах композитора еще с 1919 г.: в 1920 появляется пьеса «Памяти Дебюсси», ставшая позднее I частью цикла. Спустя пять лет после завершения работы была написана **Соната для скрипки и фортепиано** (1927), посвященная другу композитора, скрипачке Э. Журдан-Моранж. Исследователи творчества Равеля оценивают сонаты как эксперименты композитора в духе нового времени.

Композиции сонат демонстрируют (соответственно) два разных решения: в духе классического типа сонатно-симфонического цикла и более привычного для камерных опусов – трехчастного. Отметим, что жанр трио-сонаты в своем самом распространенном варианте в эпоху Барокко также включал четыре части. В скрипично-виолончельной сонате Равеля части контрастируют по характеру, но имеют нетипичное (для парного контраста в барочном жанре) чередование темпов «быстро-быстро-медленно-быстро»⁷. Во внешнем и внутреннем композиционном и жанровом решении частей наблюдается своеобразная «двойственность», следование собствен-

ному индивидуальному композиторскому проекту.

Ансамбль исполнителей представляет собой не дуэт в привычном понимании солирующего и аккомпанирующего инструмента. Сочетание двух струнных, существующих в сонате на равных началах, берет свои истоки еще в традиции трио-сонаты эпохи Барокко, где верхняя пара голосов образовывала в своем роде «мелодический» дуэт. Но этот ансамбль Равель наделяет иными конструктивно-выразительными возможностями для создания эффекта объемного, плотного музыкального процесса, насыщенного событийностью.

Условный «сюжет», который разворачивается в процессе развертывания частей, сосредоточен вокруг идеи «взгляда художника» на объективную реальность окружающего мира. Здесь и «любование», наслаждение красотой линий в I части, и гротескное скерцо II части, и почти «баховское» рациональное размышление III части и наконец, жанровый, стихийно-живой финал. Но это не калейдоскоп сменяющих друг друга настроений и ощущений, а прочно связанная картина мироприятия художника, определяемая взаимосвязанностью элементов, их сцеплением, как на уровне мотивных связей частей, так и в композиции общециклической целостности. Такое решение свидетельствует о преломлении принципа контрастно-составной формы в фокусе классико-романтической сонатности.

В **Сонате для скрипки и фортепиано** трехчастная, классическая в отношении жанра сонаты, композиция, с типичным темповым контрастом «быстро-медленно-быстро»,

заклучает в себе внутренние «разнородности», неожиданные стиливые повороты. Первая часть схожа по своему содержанию с начальным Allegro «Дуэта», в ней отчетливо доминирует ощущение лирического «наблюдения», созерцательного «любования». Но однородным строй музыки трудно назвать: здесь ощутим переход от восприятия внешнего плана окружающего мира – к внутреннему, сфере достаточно экспрессивных переживаний, что проявлено в конфликте тем разработки. Уже сама трактовка инструментов в I части своеобразна и постоянно «модулирует» от классицистских к импрессионистско-романтическим стиливым воплощениям. Рояль подчас мелодичен соразмерно скрипке, а «далекость» тембров и контраст штрихов становятся художественным приемом, приобретая (по наблюдению В. Смирнова (1981, с. 164) в разработке конфликтный характер, а в репризе (с усеченной побочной) рождая дуэт новой производной темы (она появляется как сумма интонаций тем главной и побочной) и аккомпанирующей ей главной. Ощутимое влияние композиционно-драматургических приемов классико-романтической сонатности, расцвеченной (в духе импрессионизма) ладотональной колористикой, как бы сдерживается старосонатной вариативной близостью основных тем экспозиции и их изложением в духе инструментализма раннего французского классицизма.

II часть – «Блюз», ностальгическая меланхолия в «современном амплуа», тем не менее, функционально средний раздел композиции выполняет роль медленной части

сонатного цикла как лирико-созерцательного центра, обогащенного характеристичным звучанием. Финал – «Perpetuum mobile» устанавливает безоговорочно оптимистический итог вечного движения жизни. Быть может, в послевоенные годы, это своеобразное воплощение надежды на свет, неминуемо ожидаемый за испытанием.

В целом, образный мир сонат отличается объективизированностью звучания, не утрачивая ассоциативных связей с реальными впечатлениями.

Тематизм в сонатах представлен двумя типами организации: весьма не типичным для композитора линейным (в образном отношении относящим слушателя к размышлению или абстрактно-графической звукописи) и традиционным моторно-жанровым. Они в стиливом разнообразии рельефно показаны в циклах: линейизм – в I и III (медленной) частях виолончельно-скрипичной и «головной» части сонаты для ансамбля скрипки и фортепиано. Более традиционные эпизоды – в духе классико-романтической, песенно-танцевальной или характеристической, жанровости – в сонате «Дуэт» наиболее рельефно показаны в скерцо II части и финале (моторная главная тема скерцо, жанровые песенно-танцевальные – побочная скерцо и темы финала), при этом достаточно постоянно возникая почти во всех ее частях.

В сонате 1927 г. Равель предложил два необычных варианта жанровых характеристик тем. Включение блюзовой части в жанр сонаты – стиливое явление, характерное для увлеченной джазом музыки послевоенного времени. Для Равеля это ока-

залось естественным шагом на пути освоения новых приемов и жанров, учитывая некоторую близость блюзовых и импрессионистских красок, но их ощутимые различия – безусловно, новаторская страница в творчестве Равеля. Наиболее традиционно в жанровом отношении решена III часть, представляющая собой токкатно-моторное «вечное движение».

Способы изложения и развития тематизма сонат проявляют себя разнообразно, и как интервально-ритмические преобразования (характеризующиеся приемом развертывания и мотивными обновлениями в «технике плавного перехода» (Курт Э., 1931, с. 169)), и ладогармонические изменения расширенно-тонального или неомодального типа – прием инкрустирования хроматикой, а также высотно-ладовое обновление на развивающихся участках тем. Например,

– главная тема I части скрипично-виолончельной сонаты излагается полиладово: вариантный *ля* мажоро-минор накладывается на дорийский *ля* с финалисом *ми* (тт. 1–12); во втором, развивающем проведении темы, композитор использует высотно-ладовое обновление – инструменты передают тематический материал друг другу в новых ладовых центрах;

– лидийский облик побочной темы I части (ц. 3) скрипично-фортепианной сонаты и ее постоянная ладовая переменность, а также превалирование ангемитонного движения способствуют несколько архаичной окраске, выразительной «текучести» мелодического движения; дополняет полиладовое наслоение партий контрапункт двух звуко-

высотных систем: чистая диатоника эолийского лада скрипки «парит» над хроматизированной, подчас гармонически не дифференцируемой партией фортепиано;

Важную роль также выполняют приемы темброво-артикуляционного варьирования:

– скерцо сонаты «Дуэт» изобилует всеми возможными штрихами игры на смычковых инструментах – акцентное выделение смычком первых долей такта, частая контрастная смена *pizz.* и *arco* в побочной теме – пиццикато мелодической линии скрипки и флажолетный, диссонирующий «фон» виолончели, в коде предельное разнообразие штрихов – игра у грифа, на подставке, флажолеты, акценты, деташе, обилие двойных нот;

– многие приемы виртуозного концертирования барочной эпохи демонстрирует финал Сонаты для скрипки и фортепиано, иногда Равель прибегает к тембровым имитациям⁸.

Наиболее «радикальный» с точки зрения стиля композитора **линейный тип тематизма** в сонатах мы рассмотрим подробнее, со вниманием к конкретным решениям в каждом случае.

Понятие линейности⁹ подразумевает в музыке XX в. сочетание интервально-ритмических линий в новых ладогармонических условиях с характерным нарастанием напряжения «мелоса» и вереницей вариантов преобразований¹⁰.

В сонате «Дуэт» (1922) линейность не является последовательным методом работы с материалом, но «намеренность» ее использования композитором как конструктивного приема очевидна.

В главной и побочной партии I части¹¹ композитор избирает принцип развития оstinатных элементов разнонаправленными типами движения с использованием гибкой интервалики как потенциала для различных вариантных и вариационных преобразований. Примечателен интонационный и ладогармонический облик тем, изложенных по линейному типу: в экспозиционных участках преобладает контрастное наложение линий в условиях мажоро-минорной ячейки с вариантной терцией и модальной натурально-ладовой гармонией. Природа линейности определяется контрастом статичности и динамики движения в главной теме I части сонаты, что подчеркивается как на метроритмическом уровне (остинато – ритмическое разнообразие), так и в ладовом отношении (проявление мажоро-минорной системы – модальная система). При этом линии партий образуют разное интервальное сопряжение – прима, секста, терция, квинта, септима. Находясь в одной интонационной плоскости, голоса, тем не менее, воспринимаются как два самостоятельных пласта.

В теме, порученной в первом проведении виолончели, усматривается и солирующая роль – мелодическая линия гибкая, имеет свои фазы развития и заключения. Но оstinатная формула скрипки берет на себя двойное функциональное значение – как фоновый материал, исходя из визуального графического контраста, и вместе с тем очевидна тематическая самостоятельность, идущая из слуховых впечатлений. Настойчивое, с яркой гармонической характерностью, это мелодиче-

ское образование есть некий второй тематический план. Самостоятельность линий подчеркивается и свободным тембровым варьированием, передачей музыкального материала линий от одного инструмента к другому.

Линейный тип ярко проявляется также в III медленной части. Главная тема начинается канонически, и в момент вступления имитации разворачивается второй мелодический самостоятельный план, что в стилевом отношении вызывает ассоциации с полифоническими опусами Баха. Канонически изложенная тема представляет собой (в слуховом отношении) эмоционально-отрешенную образную сферу. В ясном интонационном облике и однородном ритме разворачивается из ядра мелодическая линия. Ее линейность проявляется совершенно отчетливо в принципе постепенного нарастания мелодического напряжения, захватывания высотных вершин путем включения относительно нешироких интервалов в поступенное движение с двумя точками-кульминациями (тт. 3, 8). Использование модальной ладовой системы (дорийский ля минор) не только способствует «архаичному» звучанию темы, но и в стилевом отношении вызывает ассоциации с музыкой добарочной эпохи.

Таким образом, Равель использует линейный принцип в разных контекстах: в неомодальной стилистике в сочетании с мажоро-минорной ладотональной системой (I часть), близкой неоклассицизму XX в., и в характере классицистских традиций вариантно-полифонической техники, с «мерцанием» приемов стилизации старинной музыки (III часть).

Соната 1922 г., безусловно, смелая музыкально-языковая «комбинация» в творчестве Равеля, позволяющая судить о неоклассических признаках ее стиля. В Сонате для скрипки и фортепиано линейный тип тематизма, организованный комбинацией линий и интонационных вариантов, выпукло представлен в I части, выступая как живописно-абстрактная для восприятия образная сфера. В изложении горизонтали заложено особое свойство – потенциал к бесконечному развитию, варьированию. Каждый интонационный поворот мелодической линии словно является «вариантом» предыдущего. Постоянная смена метра, акцентных тяжелых долей усиливает ощущение текучести и непредсказуемости. При этом обнаруживается подобие жанровости, выраженное ритмоформулой: восьмая, две шестнадцатых, восьмая. Очевидно, что истоком для этой темы является «призрак» песенности, облаченный в линейную «вуаль».

Побочная тема (ц. 3) I части также выполнена в условиях линейности, но имеет более архаичный облик. Тема отдаленно напоминает жанр органума, что выражено в движении исключительно чистыми квинтами в партии фортепиано и развитой, гибкой мелодической линией у скрипки. И даже остиная трехдольность отдаленно напоминает средневековую совершенную модусную ритмику: нижний фортепианный пласт выдержан в стабильном «модусе», а «мелизматический» скрипичный гибок и разнообразен. Мелодические линии находятся в различных, хоть и близких по звукорядам, ладовых системах – эолийский *си*, ионийский *соль*.

Тема первого эпизода II части относится к смешанному жанрово-линейному типу. Она, с одной стороны, опирается на жанр блюза, а с другой – получает линейное изложение в развитии, с абсолютно самостоятельными мелодическими линиями ансамбля. «Блюзовая» тема рефрена – с выразительной песенно-декламационной мелодикой скрипки, выдержанной в духе вокальной импровизации, по закону жанра (как отмечает В. Конен (1984, с. 247)) «...вращается вокруг... звукового центра в виде краткого мотива-попевки», в синкопированном рисунке, с приемами полиритмии и политональных аккордовых наложений в партии фортепиано. Равель использует характерный для жанра блюза прием «скольжения» тонов в мелодической линии, но старается добиться подобного звукоподражания и в партии фортепиано (альтерация и дезальтерация на слабое время). В разворачивании темы блюза из мотива-ячейки композитор искусно применяет приемы тончайшего варьирования в новых проведениях рефрена.

Завершая статью и не углубляясь далее в анализ, отметим, что трудность стилиевой трактовки ансамблевых сонат Равеля определяется не только «синтетизмом» его письма с постоянными гибкими смещениями стилистических приемов и подвижностью формообразования. «Размытость» внешних архитектурных признаков в циклах смычковых сонат, например, сонатности в первых частях, текучесть тематизма, заметно отличаются от композиционной четкой структурности и сонатной природы процессуальности, от классического типа функциональ-

ного соотношения тем внутри частей. Эти наблюдения могут оцениваться двояко.

С одной стороны, как обусловленность новым типом гармонической системы, смешанным характером композиционной техники на пути к неоклассицизму. С другой – объясняться спецификой французского формообразования¹², столь отличного от моделей немецкой музыки (Hearz D., 1980), связывая

Равеля с классицистским руслом наследования национальной традиции. С потребностью художника, в стилевом обращении к принципам музыки далекого прошлого, оставаться в контексте как романтически-импрессионистского письма, так и специфических законов французского композиторского профессионализма. Именно это взаимообогащение в сонатах Равеля 1920-х гг. придает неповторимость языку их музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В одном из своих писем Равель заметил, что Соната для скрипки и виолончели знаменует поворот в его творчестве (см.: Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар и Р. Шалю; вступ. ст. и примеч. Г. Филенко. Л., 1962. С. 203).

² В монографии В. Смирнова (1981, с. 148–149) приведены мнения западных исследователей (А. Ролан-Манюэль, Г. Штуккеншмидт, В. Янкелевич), отмечающих «обнажение рисунка» в мелодическом мышлении смычковых сонат Равеля, намеченный в них путь, близкий к открытиям Стравинского-неоклассика. Российские музыковеды, признавая поворот композитора к иному мышлению, стремятся «защитить» Равеля от его собственных новаций. По мнению В. Смирнова, линейность французского композитора в этих сочинениях «чужда абстрактному мелодическому „строительству“; напротив, она индивидуально образна, выразительна, пластична» (1981, с. 148). И. Мартынов, также подчеркивая «рационализм письма», политональность в сочетании с чертами архаизированной модальности, мастерство владения приемами контрапункта и остинато, оценивает эти черты стиля как полемический вызов упрекам молодого поколения, значительную потерю в характерности и колорите (1979, с. 189–191). Музыковед стремится подтвердить обильными высказываниями критиков идею, что принятый Равелем в сонатах смелый шаг к обновлению письма не был поддержан современниками и остался одиночным экспериментом (Мартынов И., 1979, с. 192–193). В монографии В. Жарковой «Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера)» (Киев, 2009. 528 с.), несмотря на включение осо-

бого раздела о сонатах («Поздние сонаты: вектор эксперимента», с. 346–361), новый взгляд на стиль этих сочинений автором не предложен.

³ Понятие «пассеизм» активно использовал художник и деятель движения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, вкладывая в него мысль о важности для каждой нации приверженности к «великому прошлому» своей культуры (см. подробнее: (Еременко Г., 2019, с. 173–175)).

⁴ См.: Dictionnaire de l'Academie francaise. Neuvieme edition. Imprimerie Nationale. T. 2. Passeism. 2000.

⁵ Приведем лишь некоторые конкретные примеры: К. Сен-Санс – Сюита для фортепиано, ор. 90, опера «Асканио», Шесть фуг для фортепиано, ор. 161; камерные ансамбли (ор. 115, 120, 121) Г. Форэ. Д. Мийо создает сонату на темы французских песен XVII в., Ф. Пуленк пишет в манере клавишной миниатюры «Три пьесы» и «Листки из Альбома». На сценах оперных театров появляются «Пенелопа» Г. Форэ, трилогия «Орестея» Д. Мийо по Эсхилу в версии П. Клоделя, «Царь Давид» и «Антигона» А. Онегера.

⁶ Изучение стилевых особенностей французской музыки XX в. в настоящее время в числе актуальных вопросов музыкознания. В отношении инструментальной музыки Франции первой половины XX в. приведем ряд названий: Рубцова Д.А. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика // Южно-российский музыкальный альманах. 2014. № 3. С. 38–42; Стукова М.С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: Автореф. дис. ... канд. искусство-

ведения. М., 2019. 25 с.; Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: Особенности трактовки жанра и жанровые истоки. URL: <http://www.allbest.ru> (дата обращения 8.09.2022).

⁷ I часть, Allegro, сонатная форма, течение, абстрактно-графические и вместе с тем живописные образы;

- II часть Tres vif, с чертами сонатной формы, «гротескное» скерцо;

- III часть Lent, близка простой 3-частной форме, созерцательно-философские образы размышления;

- Финал, Vif, avec entrain, сонатная форма, энергичное настроение, музыка плясового характера.

⁸ Большинство исследователей, в частности Ю. Крейн (1966, с. 94), В. Смирнов (1981, с. 163), обращают внимание на замеченный Э. Журдан-Моранж «флейтовый» характер начальной темы скрипки в Сонате 1927 г., исполнение которой требует приема, близкого non vibrato.

⁹ Линеарность (нем. *linearität*, от лат. *linearis* – линейный) в многоголосной музыке – качество голосоведения, состоящее в приоритете мелодических (линейных) связей между звуками в каждом из голосов перед гармоническими (акустическими) связями созвучий (дано по: (Фраёнов В.П., Лебедев С.Н. Линеарность // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text> (дата обращения: 3.03.2021)).

¹⁰ См.: Курт Э., 1931; Фраёнов В.П., Лебедев С.Н. Линеарность // Большая россий-

ская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text> (дата обращения: 3.03.2021).

¹¹ Интонационный облик главной темы опирается на квинтовый остов и попевоочный принцип развертывания тематизма. Отдельно отметим изложение темы побочной партии – ритмически выдержанные / моноритмические партии скрипки и виолончели воспринимаются как современный вариант линейного изложения по ряду причин: интонационное ядро у скрипки «разворачивается» по достаточно широким интервалам, обрисовывая линейно-круговое движение. Во втором проведении «интервальные шаги» становятся все более и более размашистыми, происходит нарастание напряжения и обновление материала. Аналогичный принцип «разрастания» с усилением энергетики из ядра наблюдается и в партии виолончели.

¹² В диссертации Е.Н. Колмогоровой (1998) специфика национального эталона «идеальной формы» на основе трудов ведущих французских ученых определяется следующими признаками: 1) индуктивная организация звукового процесса с преобладанием кристаллизации темообразования над архитектурой композиции, 2) свобода изложения, управляемая логикой стихосложения, либо ритмовременными закономерностями членения и пропорций, 3) «рассредоточенный» тематизм и приоритет импровизационно-музизирующих приемов его развития (комбинаторика, колоризация, ригурнели), обусловившие сюитный характер конструкций.

ЛИТЕРАТУРА

Варуц В.П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 78 с.

Еременко Г.А. Пути XX века к музыкальной «классике» // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы Междунар. конф. Новосибирск, 2002. С. 45–54.

Еременко Г.А. Пассеизм в музыкальной культуре Франции // Обсерватория культуры. 2019. № 2. С. 171–183.

Колмогорова Е.Н. Проблемы формы во французской музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998. 25 с.

Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 310 с.

Крейн Ю.Г. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М.: Музыка, 1966. 107 с.

REFERENCES

Eremenko, G.A. (2002), «The ways of the twentieth century to the musical "classics"», *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovye yavlenie* [Musical culture as a national and world phenomenon], Novosibirsk, pp. 45–54. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2019), «Passeism in the musical culture of France», *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 2. pp. 171–183. (in Russ.)

Hearz, D., Brown, B.A. (1980), «Classical», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, London. (in Eng.)

Kolmogorova, E.N. (1998), *Problemy formy vo frantsuzskoi muzyke* [Problems of form in French music], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Konen, V.D. (1984), *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of jazz], Moscow, 310 p. (in Russ.)

Кривицкая Е. Музыка Франции: Век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. СПб., 2012. С. 111–205.

Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музыка, 1931. 304 с.

Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музгиз, 1979. 317 с.

Михайлов М.К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. Вып. 2. Л., 1963. С. 211–237.

Раабен Л.Н. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. ст. / ред. А.И. Климовицкий. Л., 1981. С. 196–213.

Смирнов В.В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. / ред. Л.Н. Раабен. М.: Музыка, 1973. С. 139–168.

Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 220 с.

Hearz D., Brown B. A. Classical // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. London, 1980.

Krein, Yu.G. (1966), *Kamerno-instrumental'nye ansambli Debussy i Ravelya* [Chamber and instrumental ensembles of Debussy and Ravel], Moscow, 107 p. (in Russ.)

Krivitskaya, E. (2012), *Muzyka Frantsii: Vek dvadtsatyi. Estetika, stil', zhanr* [Music of France: The twentieth century. Aesthetics, style, genre], Saint Petersburg, pp. 111–205. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of linear counterpoint], Moscow, 304 p. (in Russ.)

Martynov, I.I. (1979), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Moscow, 317 p. (in Russ.)

Mikhailov, M.K. (1963), «About classicist tendencies in music of the XIX century – the beginning of the XX century», *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of theory and aesthetics of music], vol. 2, Leningrad, pp. 211–237. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1981), «Once again about neoclassicism», *Istoriya i sovremennost'* [History and modernity], Leningrad, pp. 196–213. (in Russ.)

Smirnov, V.V. (1973), «The emergence of neoclassicism and Stravinsky's neoclassicism», *Krizis burzhuaaznoi kul'tury i muzyka* [The crisis of bourgeois culture and music], Moscow, pp. 139–168. (in Russ.)

Smirnov, V.V. (1981), *Moris Ravel' i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his creativity], Muzyka, Leningrad, 220 p. (in Russ.)

Varunts, V.P. (1988), *Muzykal'nyi neoklassitsizm: Istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: Historical essays], Moscow, 78 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: erema49@mail.ru

Михайлова Виктория Павловна, студентка II курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: antiglam19@gmail.com

Authors information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor of the History of Music Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: erema49@mail.ru

Viktoriya P. Mikhaylova, second-year student of the Department of Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: antiglam19@gmail.com

Поступила в редакцию 17.09.2022

После доработки 26.10.2022

Принята к публикации 16.11.2022

Received 17.09.2022

Revised 26.10.2022

Accepted for publication 16.11.2022

© Чжан Чао, 2022

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-120-128

ИДЕИ И ОБРАЗЫ В ДЕТСКИХ АЛЬБОМАХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Чжан Чао¹

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

Аннотация. В статье автор показывает эволюцию художественных образов в детских альбомах русских композиторов и исследует, как процесс их восприятия влияет на обучение пианистов. Образы детских альбомов становятся для юных пианистов первым шагом на пути к восприятию и дальнейшей исполнительской интерпретации сложных художественных образов «взрослой» фортепианной музыки. Изменения художественных образов в детских альбомах от творчества П.И. Чайковского до творчества С.М. Слонимского демонстрируют новые тенденции, появившиеся к XXI в. в области детской психологии и детском музыкальном искусстве. Цель данной статьи – определить роль художественных образов в детских фортепианных альбомах в процессе становления юного пианиста, а также выделить новые художественные образы в творчестве современных фортепианных композиторов. Автор статьи обращает внимание на понятие «современность» в рамках интерпретации художественных образов и, сравнивая творчество русских композиторов XIX, XX и XXI в., выделяет те общие для их творчества художественные образы, которые передают юным пианистам ключевые общечеловеческие и духовные ценности, необходимые для понимания музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальное искусство, художественный образ, фортепианная культура, фортепианная музыка для детей, детский фортепианный альбом

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Чао. Идеи и образы в детских альбомах для фортепиано русских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 120–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-120-128.

IDEAS AND ARTISTIC IMAGES IN CHILDREN'S ALBUMS FOR PIANO BY RUSSIAN COMPOSERS

Zhang Chao¹

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

Abstract. The author focuses on the evolution of the artistic images in piano works for children and youth by Russian composers and explores how the process of artistic images' perception can affect the pianists' training. It is the images of the children's albums that become for young pianists the first step towards the perception and interpretation of the complex artistic images present in "adult" piano music, especially, when it comes to performance interpretation. Changes, which the artistic images have undergone from P.I. Tchaikovsky's to S.M. Slonimsky's piano works for children and youth, demonstrate that new tendencies have appeared in the 21st century in the child psychology and children's musical art fields. The purpose of this article is to determine the role of children's piano albums artistic images in the process of young pianists' formation and development, as well as to highlight new artistic images that have appeared in contemporary piano composers' works. The author of the article draws attention to the concept of "modernity" in the framework of the artistic images' interpretation and, comparing the works of Russian composers in the 19th, 20th, and 21st centuries highlights

those artistic images common to their works that convey to young pianists the key universal and spiritual values necessary for musical art understanding.

Keywords: musical art, artistic image, piano culture, piano music for children, children's piano album

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

For citation: Zhang Chao (2022), "Ideas and artistic images in children's albums for piano by Russian composers", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 120–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-120-128.

Необходимость глубокого понимания художественных образов при работе над музыкальным произведением сложно переоценить. Впечатления и ассоциации, возникающие при прослушивании и исполнении фортепианной музыки, вдохновляют на личные переживания, которые в дальнейшем делают собственную исполнительскую интерпретацию музыканта уникальной. Поэтому многие исследователи подчеркивают важность применения метода ассоциаций и тщательной проработки образов при знакомстве с фортепианным произведением. Работе над музыкальными образами посвящены исследования Л.А. Мазеля, Ю.Н. Холопова, В.В. Медушевского, С.И. Савшинского, Е.В. Назайкинско. Так, С.И. Савшинский говорит о том, что художественные образы становятся детальными и жизненными для пианиста благодаря «миру слуховых представлений, воли, эмоций» (2002, с. 12). Необходимость работы над образами и идеями музыкальных произведений подчеркивают и многие педагоги (Б.В. Асафьев, А.Г. Рубинштейн, Г.Г. Нейгауз и др.). К примеру, Б.В. Асафьев изучал мышление и понимание художественного образа как основу передачи верного интонационного смысла произведения (1963, с. 221).

Интерпретация образов и развитие ассоциаций особенно важна для

детского творчества, так как через музыку юные ученики познают мир и наоборот через исполнение музыки выражают свои первые переживания от этого познания. Понимание музыкальных образов формирует художественный вкус, помогает развивать музыкальную логику. Неслучайно композиторы детских альбомов вкладывают особую программность в произведения, предназначенные для детей. Как мы покажем в данной статье, в таких сборниках собраны ключевые образы детского мира, полные природы, игр, сказочности. Даже названия произведений сами по себе образны (к примеру, Р. Шуман «Карнавал»), и у юного исполнителя сразу возникают связанные с ними понятные ассоциации. Через мифологию сказок и музыкальные метафоры композиторы прививают любовь к природе, музыке, Родине.

В статье мы рассмотрим, как образы детских альбомов менялись в фортепианном творчестве композиторов от П.И. Чайковского до современности, чему эти образы обучали и обучают юных пианистов и проанализируем, изменился ли образный «ряд» к нашему времени. Выбор творчества Чайковского в качестве некоей базы для сравнения с современными детскими альбомами неслучаен. Именно Чайковский создал «Детский альбом», ставший

классическим для многих поколений пианистов, где полнота и многогранность художественных образов сочетается с богатством композиции, тембральным разнообразием, присутствием многих жанров музыки и демонстрацией музыкальных примеров полифонического мышления.

Многие из образов, созданных Чайковским для сборника «Детский альбом», состоящего из 24 пьес, понятны и современному юному исполнителю. Так, в трилогии на игровой кукольный сюжет («Болельщик куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла») хоть и присутствует совсем не детский трагизм, но через концепцию кукольной игры малыш узнает о существовании в жизни не только счастливых, но и грустных событий. Для ребенка куклы живые, и с самого раннего детства, играя с ними, он учится воспринимать мир и благодаря этому легче воспринимает такие сложные философские понятия, как жизнь и смерть. Образы, подобные тем, которые создает Чайковский в своей трилогии, остаются актуальными из-за их способности донести до ребенка уже знакомые и более сложные понятия.

Тем не менее при работе над сложными образами необходима подготовительная работа с ребенком, обсуждение или игра в ассоциации. Понимание образов «жизни» и «смерти» уже на ранних этапах обучения открывает окно в мир взрослой фортепианной музыки, где этот дуализм повсеместен (например, в творчестве композиторов-романтиков).

В «Детском альбоме» Чайковского помимо глубоких философских

присутствуют яркие национальные образы, демонстрирующие аутентичность русской деревни, природы (к примеру, в композициях «Русская песня», «Зимнее утро», «Мужик на гармонике играет»). Они наполнены любовью к родной природе, национальным традициям, русской песне. Есть здесь и персонажи из мифов и сказок: «Баба-Яга», «Нянина сказка».

А. Николаев отмечает, что при работе над образами, открывающими юному исполнителю мир мифологии и истории, необходимо также провести обсуждение на тему содержания сказок, мифов, исторических событий (1958). Особо сложными для современного восприятия, на наш взгляд, являются образы, отсылающие к религиозным и бытовым сценам прошлого такие, как «Шарманщик поет», «Утренняя молитва». Для современных учащихся хоть и сложнее понять подобные образы, однако их педагогический потенциал нельзя переоценить. В конечном итоге образы и демонстрируют общую ретроспективу музыкального искусства, и помогают в дальнейшем иметь в виду социокультурный контекст при исполнении фортепианного произведения.

Прежде чем анализировать образы более современных детских альбомов, следует обратить внимание на вопрос критериев современности художественных образов и идей. Современность образа может зависеть от понимания исторического и культурного контекста произведения, но она далеко не всегда обусловлена только тем, насколько он приближен к нашей эпохе.

«Детский альбом» П.И. Чайковского в контексте понятия «совре-

менность» анализирует И.Н. Нехаева. Для нашего исследования важна связь между образом и словом, лежащая в концепциях Л. Витгенштейна. Так, наше восприятие мира во многом зависит от той метафизической составляющей, которую добавляет к общей картине мира знание и пользование языком. Язык, в свою очередь, служит средством выражения восприятия, и с помощью языка мы способны выражать оттенки чувств (Нехаева И., 2018, с. 141). В некотором роде, через присваивание названий чувствам мы психологически способны переживать их, что, безусловно, важно для исполнительской интерпретации фортепианного произведения.

Важно обратить внимание на то, что язык является основой метода ассоциаций для восприятия музыкальных образов. И. Нехаева видит в «Детском альбоме» узнаваемые и простые образы, которые служат базой для музыкального языка. Продолжая рассуждать о языке, она обращается к понятию «языковой игры» Л. Витгенштейна, где для изучения нового языка дети и взрослые указывают на предметы и называют их. Чайковский, по мнению исследовательницы, также «обучал детей языку как практической деятельности» (Нехаева И., 2018, с. 146).

Мы можем сделать вывод, что «Детский альбом» Чайковского – это своего рода музыкальный «словарь» образов, который знакомит юного пианиста с российской и зарубежной музыкой, мифологией, простыми и сложными философскими понятиями. Язык художественных образов каждой пьесы Чайковского указывает на определенные аспекты

человеческой жизни и дает им названия, и это, на наш взгляд, делает его произведения актуальными и современными.

Изменение языка художественных образов в произведениях для детей в XX в. заметно в «Детской музыке» (или «Двенадцать легких пьес») С.С. Прокофьева. В. Дельсон отмечает, что, в отличие от композиторов-предшественников, Прокофьев не только пишет музыку про или для детей, но в некотором роде создает повествование от первого лица, где мироощущение ребенка имеет ведущую роль (1973).

Прокофьев показывает те разнообразие эмоции, которые ребенок испытывает в течение дня. Мы сразу можем отметить, что художественные образы Прокофьева не стремятся дать ребенку всю глубину человеческой жизни, как это было у Чайковского с трагичностью и с возвышенно-духовными бытовыми сценами. Напротив, образы Прокофьева переносят юного слушателя в особый закрытый, детский и наивный мир, который прекрасен созерцанием простых вещей и мимолетной радостью и такой же мимолетной, но от этого не менее яркой, грустью.

Образы, создаваемые композитором, подчеркиваются программными названиями пьес. «Утро» открывает цикл приключений одного дня, где ребенок отправляется на «Прогулку». Далее следует «Сказочка», и это уже не сложный мифологический мир Чайковского, а мечтательные переживания самого ребенка. Как отмечает В. Дельсон, Прокофьев воплощает образы «не сказки, рассказываемой детям, а собственные их представления о фантастиче-

ском» (1973, с. 98). Взгляд от первого лица ребенка виден и в образах пьесы «Раскаяние». Здесь нет трагизма, как в трилогии пьес про куклу Чайковского, однако показаны раздумья и переживания ребенка. Иначе Прокофьев передает и образы природы, а также народные образы. В «Вечере» присутствуют лирические и колоритные образы природы, а для «Ходит месяц за лугами» композитор сочиняет тему, похожую на народную.

Таким образом, если, говоря о работе юного исполнителя над художественными образами, мы подчеркнули, что знакомство с «Детским альбомом» Чайковского требует предварительной справки о быте и истории XIX в., то образы Прокофьева сразу понятны детям нашего времени благодаря тому, что их внутренний мир остается прежним. Справедливо будет заметить, что Чайковский также обращается к теме детской прогулки в произведениях «Зимнее утро» и «Песня жаворонка». Утро ребенка у Чайковского – это также детский восторг от природы и ожидание приключений на прогулке. Однако эволюция художественных образов в детских альбомах смещает их акцент с восприятия внешнего мира (как бы от третьего лица) к восприятию внутреннего мира детских переживаний (от первого лица).

«Детская музыка» Прокофьева учит детей различать оттенки переживаний, находить связь с собственным «я», что, безусловно, важно перед шагом в мир «взрослой» музыки. Так как исполнитель с развитой личностью и сформированным «я», на наш взгляд, обладает умением тонко чувствовать музыку

и вместе с тем обогащать ее личным взглядом на произведение. Инструментом для обучения фортепиано, образам и идеям музыкальной культуры Прокофьев выбрал собственное мироощущение ребенка. И психологизм, объединяющий его образы с образами, которые знакомы детству современному, – это то, что делает эту музыку актуальной.

Однако к 60-м гг. XX в. музыкальное искусство претерпело масштабное переосмысление художественных образов, связанное с появлением новых художественных течений, жанров и форм. Тем не менее, в фортепианной музыке для детства и юношества долгое время эти тенденции не использовались, пока композитор А.С. Караманов в стремлении отразить в своем творчестве все новейшие музыкальные тенденции не создал цикл-альбом «Окно в музыку», состоящий из 16 пьес.

Данным произведением композитор преследовал несколько целей. Так, основной целью «Окна в музыку» стало знакомство юных исполнителей с новыми музыкальными приемами и тенденциями, способами организации музыкального материала, в частности, с додекафонией вместо «привычной» для детской музыки тонально-гармонической системы. Кроме того, Караманов пытается «заговорить» с юными пианистами на новом языке художественных образов – образов, объединяющих религиозно-космические воззрения композитора. Караманов обращается к идеям религии, теологии, космоса и эстетики, занимающим умы музыкантов XX в.

Казалось бы, для детского и юношеского понимания такие художе-

ственные образы кажутся слишком масштабными и необъятными. Но Караманов выбирает для имплементации нового музыкального языка и языка художественных образов тот базовый язык, который создавался в творчестве предшественников, в том числе Чайковского и Прокофьева. Караманов, таким образом, пытается объединить в своих художественных образах переживания, знакомые детям, с новыми психологическими переживаниями человека XX в.

Во-первых, сохраняется программность, свойственная названиям пьес в детских альбомах: «Качели», «Мама пришла», «Деревянная лошадка». Во-вторых, Караманов обращается к особому способу построения художественного образа. М.В. Бахмач, анализируя миниатюры композитора, отмечает как передачу образа через совмещение музыки со знакомыми визуальными образами (к примеру, «Девочка с мячом»), так и связь визуального образа с изображением детской реакции на него («Скучный урок»). Музыка демонстрирует и психологический отклик ребенка на увиденное или же на происходящее событие (2021, с. 156). Так Караманов объединяет концепции «музыки о детях» и «музыки про детей».

Таким образом, на наш взгляд, на старую и знакомую базу надстраиваются новые способы музыкального выражения знакомых образов, а также появляются новые художественные образы. Несерийная додекафония пьес «Окна в музыку» переносит юных пианистов на пик музыкального авангардизма и обучает новому взрослому языку фортепианной музыки середины XX в.

В пьесах образы Космоса и глобальные философские идеи выводятся на наглядный план подражательности, изобразительности и близости к детскому миру.

Как и А.С. Караманов, С.М. Слонимский в своих детских альбомах знакомит юных пианистов с новыми исполнительскими приемами. Для его произведений характерны политональность, полиритмия, необычные гармонические решения. В отличие от предшественников, творчество Слонимского демонстрирует ярче всего тенденцию современной музыкальной педагогики к диверсификации и индивидуализации музыкального образования. Так, композитор объединяет 52 фортепианные пьесы в сборник «От 5 до 50» (с произведениями, написанными в 1960–1980-х гг.), разделяя пьесы по возрасту и уровню исполнительского мастерства (к примеру, «Капельные пьески» для маленьких детей), где с усложнением средств музыкальной выразительности происходит и усложнение художественных образов.

Как и у Чайковского, в произведениях Слонимского присутствует особая связь романтизма и реализма, лиричности и приземленности образов. В некоторых произведениях художественные образы даже проникают в пространство реальности. Так, в исполнении пьесы «Колокола» присутствует современный исполнительский прием – удары рукой по струнам рояля. Новая исполнительская практика такая, как использование струн рояля, на наш взгляд, добавляет художественному образу колоколов телесность, привязку к реальности, которая важна для переживания художественного

произведения. Недаром в педагогике используется метод ассоциаций в работе с образами, а также учеников просят пропевать определенные мелодии, что также создает физическую привязку образа.

Слонимского с Чайковским объединяют художественные образы, посвященные любви к русскому народу и русской природе. И.Г. Умнова отмечает особый лейтмотив творчества Слонимского, призванный сформировать личность, нравственную, героическую, любящую Родину (2012). Воззрения композитора отражены и в педагогическом аспекте его детских альбомов.

В самых современных сборниках Слонимского «Веселые и грустные, страшные и смешные приключения: шесть циклов легких и трудных пьес для учащихся младшего и среднего возраста» продолжается традиция диверсификации уровня исполнительской сложности и художественных образов. В сборнике можно найти и произведения, где мир показан глазами ребенка (к примеру, цикл «Три лесные истории»), и описания про детей.

Как и у Чайковского, в сборнике Слонимского есть пьесы, художественные образы которых отсылают юного исполнителя к вопросу жизни и смерти. Это цикл «Цветок и рок-ансамбль», в котором к мирно растущему луговому цветку (пьеса «Цветок на лугу») приходит рок-ансамбль («Рок-ансамбль на поляне»), а затем толпа затаптывает цветок («Затоптанный цветок»). Безусловно, цикл Слонимского лишен глубокого трагизма истории о кукле Чайковского, и, напротив, Слонимский стремится в образах рок-ансамбля и других образах из своих пьес

(к примеру, «Инопланетяне на НЛО») создать настроение современное, молодежное. Однако сам композитор отмечает, что за тремя пьесами следует пьеса «Музыкальный ящик № 2», «оплакивающая <...> цветок, погибший на лугу»¹, т.е. знакомство с драматическими образами все-таки происходит.

Однако художественные образы Слонимского скорее оставляют юного исполнителя в детском и светлом мире Прокофьева. Слонимский стремится популяризировать фортепианное исполнительство путем добавления поп-культурных отсылок и интересных детям модных тематик, нежели поскорее познакомить юного пианиста с трагизмом «взрослой» музыки. Для этого композитор создает и образ уже знакомой нам рок-группы, и образ НЛО, пишет целый цикл «В виртуальном мире», посвященный миру компьютерных игр, называет произведение для юношеского возраста «Крутая дискотека». Здесь в фортепианную музыку вплетается жанровое разнообразие уже конца XX – начала XXI в., с ритмами рока и «металла».

Несмотря на нововведения, которые приносят в детские альбомы художественные образы из XXI в., Слонимский в то же время не отказывается от художественных образов мифов и народных сказок, сложившихся еще в «Детском альбоме» Чайковского. Напротив, композитор в противовес образам XXI в. создает цикл «Из русских народных сказок», представляющий небольшую музыкальную сказку.

Таким образом, Слонимский доводит идею использования художественных образов как средства

обучения фортепианной музыки до педагогического универсала. Художественные образы его детских альбомов отражают юного пианиста в современном мире, мире технологий. Но он [пианист] тем не менее стремится и к миру волшебному, захватывающему, находящему у Слонимского отражение в образах русских народных сказок. В то же время, богатая исполнительская палитра академической фортепианной музыки XXI в. насыщается оттенками разных стилей и жанров, что также влияет на создание образов для детских альбомов.

Художественные образы детских альбомов от Чайковского до XXI в. претерпевают серьезную эволюцию, соответствующую эволюции музыкальных жанров и стилей, смене философской парадигмы в XX в., а также появлению новых тенденций в музыкальной педагогике. Чайковский создает «словарь» музыкальных образов, и их музыкальный язык в дальнейшем используют Прокофьев, Караманов и Слонимский.

Бытовые образы в произведениях для детей меняются от зарисовок

крестьянского быта у Чайковского к компьютерному клубу у Слонимского. Однако в музыкальном творчестве русских композиторов неизменными остаются художественные образы Родины, природы, русских сказок, и, приобретая новые музыкально-стилистические детали, они продолжают оставаться ключевыми для знакомства юных пианистов с музыкальной культурой.

Современные музыкально-художественные образы Слонимского демонстрируют многогранность музыки XXI в. и в том числе тот большой путь, который к XXI в. прошла музыкальная педагогика. Мы можем сделать вывод, что к данному моменту образы музыки о детях и музыки для детей могут объединяться в рамках одного детского альбома, где демонстрация внутренних психологических переживаний ребенка сочетается с образами, призванными показать внешние события и научить воспринимать серьезные философские проблемы, а также помочь сделать первые шаги в мир взрослой фортепианной музыки.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Слонимский С. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью. URL: [https://](https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php)

compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php (дата обращения: 18.04.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.; Л.: Музгиз, 1963. 381 с.

Бахмач М.В. Фортепианная музыка Алемдара Сабитовича Караманова для детей и юношества // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. 2021. № 12. С. 154–157.

Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Л.: Сов. композитор, 1973. 286 с.

Нехаева И.Н. Чайковский в современном измерении (опыт определения понятия

REFERENCES

Asaf'ev, B.V. (1963), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Muzgiz, Moscow, Leningrad, 381 p. (in Russ.)

Bahmach, M.V. (2021), "Piano music by Alemдар Sabitovich Karamanov for children and youth", *Voprosy krymskotatarskoi filologii, istorii i kul'tury* [Questions of Crimean Tatar philology, history and culture], no. 12, pp. 154–157. (in Russ.)

Del'son, V.Yu. (1973), *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Piano creativity and pianism of Prokofiev],

«современность» на примере «Детского альбома» П.И. Чайковского) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 139–147.

Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. М.: Музгиз, 1958. 284 с.

Савшинский С.И. Пианист и его работа. М.: Классика–XXI, 2002. 244 с.

Умнова И.Г. Путь к «Русскому ренессансу» Сергея Слонимского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 198–204.

Sovetskii kompozitor, Leningrad, 286 p. (in Russ.)

Nekhaeva, I.N. (2018), “Tchaikovsky in the modern dimension (the experience of defining the concept of «modernity» on the example of «Children's Album» by P.I. Tchaikovsky)”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism], no. 30, pp. 139–147. (in Russ.)

Nikolaev, A.A. (1958), *Fortepiannoe nasledie Chaikovskogo* [Piano legacy of Tchaikovsky], Muzgiz, Moscow, 284 p. (in Russ.)

Savshinskii, S.I. (2002), *Pianist i ego rabota* [Pianist and his work], Klassika-XXI, Moscow, 244 p. (in Russ.)

Umnova, I.G. (2012), “The path of Sergey Slonimsky to «Russian Renaissance»”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 21, pp. 198–204. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Чао, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 284556897@qq.com

Author information

Zhang Chao, postgraduate of the Department of Music Education and Enlightenment at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 284556897@qq.com

Поступила в редакцию 11.09.2022

После доработки 10.11.2022

Принята к публикации 16.11.2022

Received 11.09.2022

Revised 10.11.2022

Accepted for publication 16.11.2022

© Молчанов, А.С., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139

«ШАМАН» БОРИСА ЛИСИЦЫНА. НА СТЫКЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ И ТЕХНИК КОМПОЗИЦИИ В ПЕРИОД ПОСТАВАНГАРДА

А.С. Молчанов¹

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

Аннотация. В статье рассматривается одно из ярких сочинений в сибирской профессиональной музыке последнего десятилетия пьеса для виолончели соло «Шаман» Бориса Лисицына. Акцент сделан на композиционно-технических аспектах построения произведения и когнитивных возможностях его понимания на уровне музыкального материала, формирующего образ. В ходе анализа отмечается преобладание фазового характера композиции, сочетающей репризные паттерны с вариантным обновлением материала, а также разные интерпретационные версии сочинения, их влияние на общую структуру произведения и особенности ее восприятия. В связи с этим выделяются когнитивные стратегии обнаружения и ожидания, которые взаимодействуют между собой, определяя специфику восприятия звукового материала, организованного на основе тождественных, вариантно повторяемых элементов. Они проявляют ориентацию сочинения, прежде всего, на подготовленного слушателя. В результате пьеса Бориса Лисицына предстает в синтезе академической музыкальной традиции и авангардных техник композиции XX в., направленных на раскрытие музыкального образа шамана. В ходе его воплощения композитором отражены общие культурно-типологические представления о шаманизме в академической музыке, с учетом кросскультурных связей и развитием ритуальности в искусстве. Также музыкальный язык «Шамана» демонстрирует характерные проявления индивидуальной композиторской стилистики Лисицына с его высокой смысловой наполненностью интонационного содержания, представленного в объемном пространственно-временном континууме.

Ключевые слова: шаманизм, алеаторика, минимализм, когнитивный процесс, сибирские композиторы, музыка для виолончели

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Молчанов А.С. «Шаман» Бориса Лисицына. На стыке культурных традиций и техник композиции в период поставангарда // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139.

“SHAMAN” BY BORIS LISITSYN. AT THE JUNCTION OF CULTURAL TRADITIONS AND COMPOSITION TECHNIQUES IN THE POST-AVANT-GARDE PERIOD

A.S. Molchanov¹

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

Abstract. The article analyzes one of the most striking compositions in the Siberian professional music of the last decade, the piece for solo cello “Shaman” by Boris Lisitsyn. The author

of the article focuses on the compositional and technical aspects of the realization of the composer's idea and the cognitive possibilities of understanding it at the level of the musical material forming the image. The analysis notes the predominance of the phase character of the composition, combining reprise patterns with the variant development of the material, as well as different interpretative versions of the composition, their influence on the overall structure of the work and the peculiarities of its perception. In this regard, the researcher identifies cognitive detection strategies and expectations that interact with each other, determining the specifics of the perception of sound material organized on the basis of identical, variably repeated elements. They show the orientation of the composition, first of all, to a competent listener. As a result, Boris Lisitsyn's work appears in the synthesis of academic musical tradition and avant-garde composition techniques of the twentieth century, aimed at revealing a specific musical image of a shaman. In the course of its embodiment, the composer reflected the general cultural and typological ideas about shamanism in academic music, taking into account cross-cultural ties and the development of ritualism in art. Also, the musical language of "Shaman" demonstrates the characteristic manifestations of Lisitsyn's individual compositional stylistics with its high semantic fullness of intonation content presented in the space-time continuum.

Keywords: shamanism, aleatorica, minimalism, cognitive process, Siberian composers, music for cello

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

For citation: Molchanov, A.S. (2022), "«Shaman» by Boris Lisitsyn. At the junction of cultural traditions and composition techniques in the Post-Avant-garde period", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-129-139.

Тема шаманизма, шаманского действия неоднократно привлекала внимание профессиональных композиторов Сибири от сочинения «Талай-Хан» Андрея Анохина начала XX в. к пьесам и симфоническим картинам представителей национальных композиторских школ Сибири второй половины XX столетия (произведения Захара Степанова, Владимира Тока, Ларисы Санжиевой) до опусов композиторов европейской академической направленности (балет Юрия Юкечева «Шаман и Венера», 2-я часть «Саянского триптиха» Олега Проститова («Шаманка»), пьеса «Танец шамана» для арфы соло Андрея Молчанова) и др. Среди последних яркое самобытное сочинение для виолончели соло с эмблемным названием «Шаман» создал новосибирский композитор Борис Лисицын. Оно с успехом было исполнено виолончелистом Павлом Дашкиным на авторском концерте композитора в камерном зале Ново-

сибирской государственной филармонии в 2018 г.

По словам Бориса Лисицына, идея шаманства оказалась для него привлекательной и с точки зрения настроения, характера, который можно «схватить» и удерживать достаточно долго, и с позиции техники сочинения, требующей поиска новых приемов игры с целью художественного воплощения столь многогранного образа. Этими стремлениями объясняется и выбор инструмента, виолончели, как наиболее близкой к человеческому голосу, но более универсальной по своим техническим возможностям. Таким образом, уже на уровне авторского замысла в «Шамане» обозначаются как культурологические аспекты проявления целого самобытного музыкального пласта, так и более специфические композиционно-технические моменты его организации.

С точки зрения культурных реалий «Шаман» Лисицына находится

в русле тенденции универсализации и плюрализма музыкального языка, обнажающей кросскультурные связи. При этом в начале нового тысячелетия «во взаимодействие вступают ранее не пересекавшиеся между собой формы и жанры, стили и роды музыки, способы звукоизвлечения и уровни фиксации музыкального текста, инструментарии различных видов искусства и систем художественного мировидения» (Демешко Г., 2016, с. 62). Сочинение примыкает и к направлению «новый ритуал», объединяющему такие целостные явления, как минимализм и «новая простота», а также музыку действия. Как подчеркивает Г.А. Демешко: «Культурная мотивация многочисленных обращений к такого рода тематике – не только повышенный интерес композиторов к “знанию предков”, но и, по-видимому, стремление через эмоцию ритуала восполнить определенную брешь в эмоциональной культуре современного общества, связанную с дефицитом общения» (2016, с. 64).

Не стоит забывать и о внешней привлекательности, театральной сути образа шамана, связанного с реальным прототипом ритуальных обрядов и действ. «Всякий настоящий шаманский сеанс становится в конечном итоге спектаклем, не имеющим аналога в повседневном опыте. Фокусы с огнем... демонстрация магических способностей показывают другой, сказочный мир богов и магов, мир, в котором все кажется возможным, где умершие возвращаются к жизни, а живые умирают, чтобы затем воскреснуть, где в одно мгновение можно исчезнуть и снова появиться, где опровергаются “законы природы” и по-

является и интенсивно присутствует некая сверхчеловеческая “свобода”» (Элиаде М., 2000, с. 276).

В то же время отметим, что произведение Лисицына, конечно, не является прямой иллюстрацией шаманского ритуала, а должно осмысливаться как «концертная пьеса в определенном образе», отражающая в обобщенном смысле основные этапы шаманского действия: начало (вступление), раскочка (вариантное прорастание), развитие, кульминация, отход (заключение). Однако конкретность образа, отраженная в программном названии, неизбежно связывает это сочинение с прототипом целого пласта мировой культуры, в том числе ее большей части, которая бытует на территории коренных народов Сибири, и образцы которых Лисицын имел в виду при создании своего произведения. При этом, благодаря тесным связям с Новосибирском и Новосибирской государственной консерваторией, в частности, композитор имел возможность познакомиться с подлинными образцами традиционного шаманизма, что очень важно. Поскольку *«Шаманские тексты – это целостные синкретические произведения вербально-музыкальной природы»* (Сыченко Г., 2011, с. 198). А как раз подлинный «музыкально-поэтический текст является основной несущей конструкцией шаманского ритуала. Именно он сохраняется до последнего момента существования аутентичного шаманизма» (Сыченко Г., 2018, с. 920).

Соответственно изучение произведений профессионального композиторского творчества, оперирующих столь многогранной культурно-этнической тематикой – актуальная задача современного музыкознания.

Однако в настоящем обращении к теме нас будут интересовать не общие этнокультурные вопросы воплощения авторского замысла, а в первую очередь аспекты его композиционно-технической реализации и когнитивные возможности понимания на уровне музыкального материала, формирующего образ.

Цель статьи – показать основные методы работы композитора с музыкальным материалом и особенности его исполнительской интерпретации, влияющие и на план выражения текста, и на план его восприятия. В задачи статьи входит: 1) анализ тематизма и примененных техник композиции; 2) изучение общей структуры сочинения; 3) сравнение различных исполнительских версий пьесы; 4) составление когнитивной схемы произведения, отражающей стратегии музыкального восприятия; 5) выявление общей звуковой направленности сочинения, раскрывающей его смысловой потенциал.

В основе музыкального воплощения пьесы лежат два качественно противопоставленных звуковых пласта. Первый – это различного рода бурдоны: одиночные либо же двойные (квинтовые) педальные, а также ритмизованные их варианты. Второй – короткие (из двух – трех звуков) мелодические мотивы, а также различные гармонические интервальные последовательности, фигурационные ходы (преимущественно по звукам диссонирующих аккордов), глиссандирующие переходы как более широкие, так и узкообъемные. Их взаимодействие носит свободный вариантный характер, но в целом подчинено техникам минимализма и алеаторики (пример).

Минимализм выражается в характере последовательного развертывания звукового процесса, где приращение новых элементов дается постепенно, как бы в расширенном, растянутом во времени варианте, а также в наличии в произведении обозначенных знаками репризы звуковых паттернов, сегментирующих музыкальный материал. Композитор пользуется ими эпизодически, в основном на экспозиционном и кульминационном участках формы.

Другая техника, алеаторика, заключается в свободной вариативности подхода исполнителя к материалу. Отправным моментом здесь служит содержащееся в нотах предписание композитора: пьеса может исполняться в трех вариантах: *1) как написана; 2) с вариантами реприз; 3) с вариантами реприз и импровизацией на заданный материал.* Таким образом, исполнитель наделяется определенной свободой и может вносить изменения сообразно своим представлениям и исполнительскому чутью, а сама структура пьесы может растягиваться или же сжиматься в зависимости от условий реализации. Но все же в понимании композитора, это, прежде всего, «закрытая алеаторика, где процесс выписан, а форма завершена», и основное ее значение в том, что в данном контексте она «помогает свободному течению процесса» и тем самым находится в соответствии с избранным характером образа.

Что же касается исходной структуры «Шамана», то в свернутом виде мы можем отметить опору на интонационно-фазную форму, вырастающую из одного интонационного зерна, которое через вариантное развертывание и добавление но-

A)

Shaman

Violoncello solo

Boris Lisitsin

♩ = 140

arco non vibr. (Rubato)

p

Sul D

Sul G

3

3

poco a poco cresc

5

5

mp

B)

9

9

Glissando

Glissando

sul ponticello (not equal notes) sempre

10

10

Glissando

Glissando

repeat 2-4 times

11

11

pizz.

Like tamburino - by hand

p

arco

вых элементов приводит движение к кульминации, а затем неизбежно устремляется к спаду. Первая экспозиционная фаза (сегменты 1–10)¹ излагает ведущий типизированный материал в сочетании бурдона

и интонационных мотивов, которые постепенно переходят в ритмизованные интервальные последовательности, имитирующие удары по бубну и флажолетные фразы на повторе одного звука в верхнем регистре.

Вторая фаза (сегменты 11–23) вариантное продолжение (раскачка) содержит ритмизованный оstinatный материал с акцентным варьированием мотивов, а также гармонические аккордовые и интервальные последовательности в сочетании диссонирующих и консонирующих созвучий в моноритме (ум.5, ум.4, м.2, ч.4. м.3, б.7).

Третья фаза (сегменты 24–50) носит развивающий характер и строится на интенсивном соотношении разных сегментов, которые излагались ранее (мотивы с глиссандо, гармонические ноты, аккорды, квинтовые басы), с периодическим добавлением новых компонентов (фигурационных фраз по звукам диссонирующих аккордов, протяженного глиссандо, ритмизованных октавно повторяющихся звуков).

Четвертая, кульминационная фаза (сегменты 51–61) в сжатом экспрессивном виде включает интонационное заострение повторяющихся гармонических интервалов септим и нон и их интонационное ниспадение с большими скачками вниз при подключении нижнего оstinatного пласта в виде коротких повторенных квинт и отдельных звуков, а также басовых последовательностей с ускорением, которые были обозначены в конце первого раздела. А завершают ее восходящая фраза глиссандо и повторение интервала большой септимы *до-си* в верхнем регистре.

Пятая заключительная фаза (отход) строится на гармонических интервалах в низком регистре, повторяя уже знакомую по прошлым фрагментам последовательность из ум.5– ум.4–м.2, с периодическим добавлением ч.5. Звучание все время

вращается на этих нотах, постепенно ослабляя динамику, и ритмически выстраивается в виде свободной прогрессии от половинной ноты до бревиса, застывая в конце на чистой квинте *до-соль*, а затем на малой секунде *фа#-соль*, сохраняя звенящую напряженность образа, хоть и ослабленную динамикой *piano*.

Быстроенная композиция является логически выверенной и завершенной. Но в ситуации реального звукового воплощения пропорции между указанными композиционными этапами могут смещаться. Особенно это относится к первым двум фазам, из-за обилия реприз сегментов которых их звуковой объем заметно превышает остальные, так что акцент смещается в сторону медитативной природы образа, важности внутреннего ощущения повторяемых простых звуковых элементов, подготавливающих будущие события. Это заметно при анализе конкретных исполнительских версий сочинения. Обратимся непосредственно к ним: версия 1 в исполнении Николая Гируняна – 17 мин 30 с (первая фаза 8.13), версия 2 в исполнении Павла Дашкина – 19 мин 32 с (первая фаза 9.04).

В целом Николай Гирунян играет пьесу в более экспрессивной манере, с явно большим вибрато и с заметным варьированием протяженности отдельных мелодических и гармонических элементов, сжимая их при повторении, пропуская некоторые повторы сегментов. Он более концентрированно проживает образ. Игра Павла Дашкина менее насыщена звуковой экспрессией. Он начинает практически ровным звуком, словно демонстрируя мир тайного мистического, которое по-

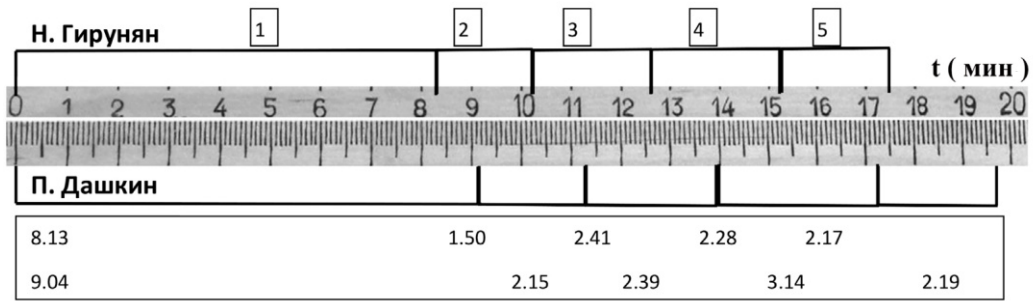


Рис. 1. Исполнительская диаграмма распределения фаз по времени в пьесе «Шаман»

степенно материализуется в более открытые земные краски. В результате первая фаза формы получается более протяженной (по абсолютной продолжительности времени звучания), а распределение сегментов внутри нее выглядит более равномерным. Однако при данных отличительных нюансах общий принцип компоновки материала и распределения времени между крупными фазами формы у данных исполнителей схож, что также обеспечивается контролируемой алеаторикой со стороны композитора (рис. 1).

В общей же когнитивной схеме сочинения, где отражается процесс прохождения музыкального материала во времени в соотношении с уровнями заполнения музыкальной памяти, можно обнаружить следующую особенность. На первом участке формы движение долго вращается вокруг повторяемых тождественных музыкальных сегментов, приращение которых дается крайне зонировано. Количество материала ограничено, и у памяти слушателя есть определенные ресурсы для формирования антиципации в виде активного ожидания дальнейших событий, которые очевидно должны произойти в будущем. Тем самым в резерве остается некоторое время

для осуществления данной интенции. Однако по мере развития в пьесе характер раскрытия материала становится более интенсивным, наполняя память новыми сочетаниями элементов, образуя на отдельных участках их устойчивые конфигурации (рис. 2).

Таким образом, стратегия развертывания (обнаружения) материала оправдывает себя и музыкальное движение, достигнув кульминационного плато, постепенно приходит к свертыванию звучания. Сквозным соединительным элементом становится звук *соль*, который пронизывает все фазы сочинения, участвует в большинстве гармонических интервальных комбинаций, является звуковым инициалом пьесы и ее осевым тоном, занимающим заметное положение в структуре восприятия произведения. А его периодические изменения по амплитуде колебаний, приводящие то к звуковому разрастанию бурдона (что особенно заметно в первой фазе), то, наоборот, к свертыванию, насыщают образ особым дыханием, делают его, по сути, наполненным жизнью.

В итоге, пьеса «Шаман» Бориса Лисицына – интересный самобытный сплав академической музыкальной традиции и авангардных техник

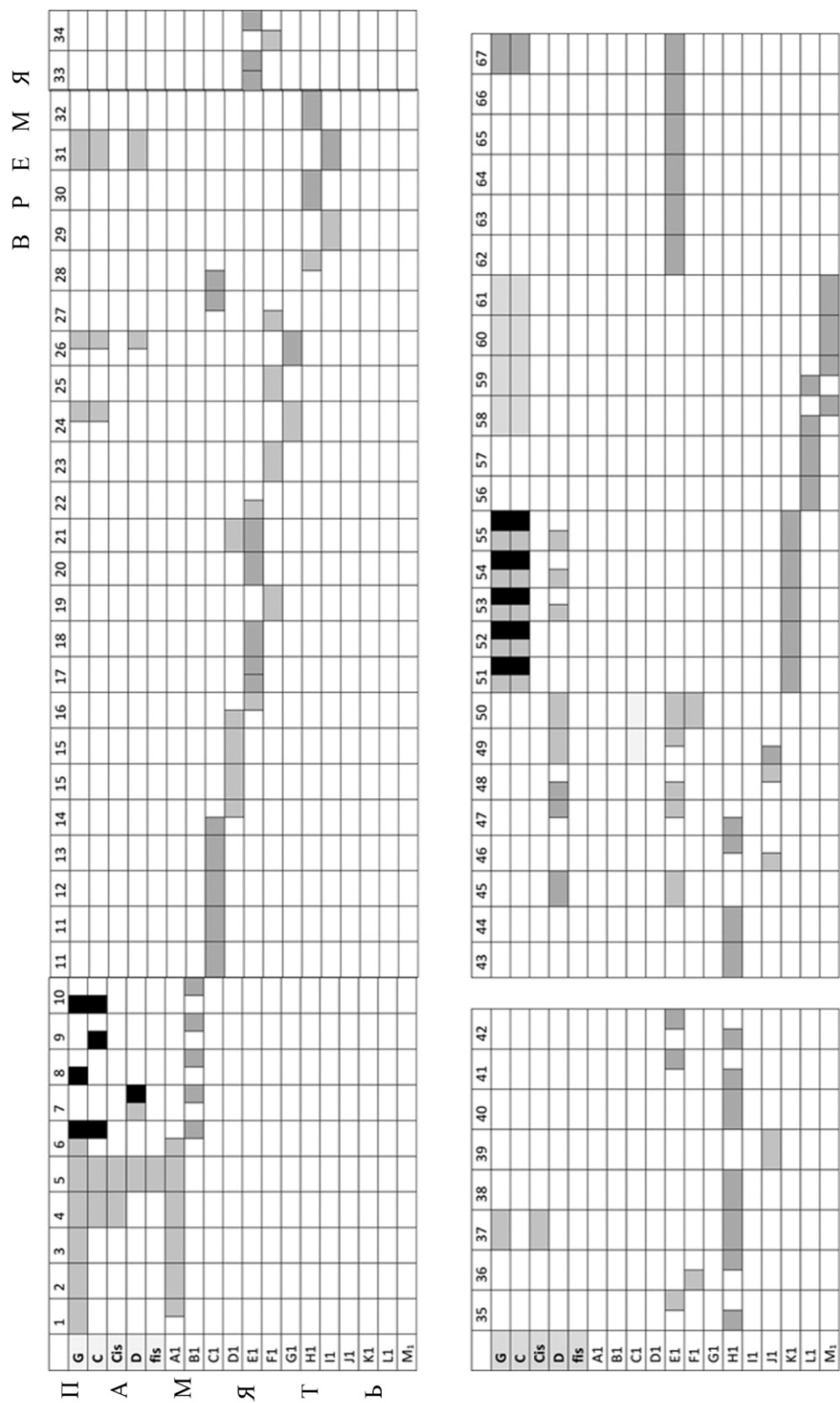


Рис. 2. Общая когнитивная схема пьесы «Шаман»

композиции XX в., направленных на раскрытие конкретного музыкального образа шамана, то, как мы представляем его в культуре, и как он мог бы быть воплощен в академической музыке. При этом внешняя атрибутика подчинена художественному проецированию важных содержательных компонентов звучания. Указанные выше особенности композиционного строения пьесы и характер развертывания звукового материала в ней указывают на определенные когнитивные особенности, которые говорят в пользу адресности этой музыки, прежде всего, на подготовленного слушателя, имеющего познавательный ресурс в реализации стратегии ожидания. Это подтверждает опыт исполнения данного сочинения в концертах разного типа, который в целом можно определить как вполне успешный².

Однако в силу того, что раскрытие материала произведения происходит постепенно, формируя длинную фазу раскатки, то естественно возникают повышенные требования к когнитивным способностям слушателя. С одной стороны, музыкальное сознание, высвобожденное очевидностью повторения, может сосредоточиться на микроструктурном уровне сочинения, раскрыть, так сказать, богатство звука. С другой – стратегия ожидания, которую также поддерживает повторение, будет требовать обновления и, не получая его в нужный момент, акцентировать внимание на вопросе «как долго может продлиться это звучание?», что у неподготовленного слушателя может вызвать вполне резонное раздражение и недоумение.

Как подчеркивает Ж.-М. Шовель: «С одной стороны, мы имеем дело

с напряжением, “направленным на материал”, с другой – с напряжением, “ориентированным на время”. На самом деле музыка часто объединяет эти два типа напряжения, поскольку формы используют оба типа тактики времени, будь то последовательно, либо одновременно... Более того, тип временного переживания, напрямую не исходит из самой музыки, и в огромной степени зависит от способности слушателя генерировать категории, выстраивать познавательный путь. Эта способность также в значительной степени определяется социальной практикой, проверкой определенных категорий в рамках данной культуры» (перевод мой. – А.М.) (Chauvel J.-M., 2006, p. 166).

Не случайным, наверное, в этом ряду стало появление сокращенной исполнительской версии «Шамана» (также предусмотренной композитором), которую несколько раз представлял П. Дашкин и которая как раз отличается отсутствием дополнительных повторений паттернов, сокращая первый этап форм практически вдвое, а общее время звучания на треть. В этом случае композиция становится более компактной и удобной для восприятия, а ее основные фазы примерно выровнены. Однако в этом случае связь с прототипом шаманского действия в некоторой степени утрачивается, поскольку установленное веками соотношение между долгим подготовительным этапом и его быстрой развязкой здесь не соблюдается.

В то же время отметим, что в аудиозаписях этого сочинения композитор остановился как раз на полной версии исполнений, в лучшей степени раскрывающей суть представлен-

ного образа, где материал выверен и исчерпан в ходе развития, а также окрашен неповторимой исполнительской интонацией. Технические средства применены оправдано и лишены каких бы то ни было излишеств. Также в этом сочинении проявилось одно из характерных свойств композитора Б. Лисицына, «умение втянуть слушателя в звуковую орбиту произведения... Это обусловлено, с одной стороны, высокой смысловой наполненностью интонационного процесса, а с другой – умением тактично его хронометриро-

вать и распределять в пространстве» (Демешко Г., 2016, с. 63).

Таким образом, «Шаман» Бориса Лисицына стал, безусловно, ярким художественным событием музыкальной жизни Сибирского региона последнего 5-летия. Произведение, сочиненное за рубежом (в 2010 г.) уже после долгого пребывания композитора в США, тем не менее демонстрирует тесную связь с культурой родной страны, а по своей стилистике и драматургии продолжает традиции российской композиторской школы.

Благодарность. Автор выражает благодарность Борису Лисицыну за предоставленный нотный и аудиоматериал, а также комментарии, уточняющие позицию композитора, что было важным при подготовке данной статьи.

Acknowledgment. The author expresses gratitude to the Boris Lisitsyn for the music and audio material provided, as well as comments clarifying the composer's position, which was important in the preparation of this article.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нумерация сегментов выполнена нами с целью более четкого обозначения деления пьесы на разделы. Один сегмент охватывает в среднем одну-две строки нотного текста. В партитуре Лисицына нумерация носит условный характер.

² Приведем слова А. Савина, написанные им после премьерного исполнения сочинения в Новосибирске в 2018 г.: «Признаюсь, когда в начале второго отделения Павел Дашкин, в темном зале с виолончелью сел за едва мерцающий огоньками пульт, я напрягся. Тут так, пан или пропал. Гениальное произведение может стать украшением концерта, а может его погубить, превратив в нудную жвачку. Исполнительское колдовство у Павла получилось. Заработал

духовный канал его связи с высшим во вселенной. Как он держал себя за руку, сдерживая темп, накапливая внутреннюю энергию чувств, я не знаю. Его смычок мелькал в темноте, как ершик, и когда прозвучал последний звук, я понял, что чудо произошло. Сам композитор был ошеломлен своей работой, а это много стоит. Уже придя в себя, мы с Борей, поняли, что Павлу удалось замедлить исполнение произведения на две минуты, сдерживаясь и не уходя во внешние эмоции. Это был подарок для всех слушателей. И мне кажется, у виолончелистов появилось достойное произведение к исполнению» (Савин А. Авторский концерт Бориса Лисицына. URL: <https://vk.com/wall165684244?offset=2360> (дата обращения 21.07.2022)).

ЛИТЕРАТУРА

Демешко Г.А. «Lamento» Б. Лисицына для скрипки, альты и виолончели (к вопросу о стиле авторского высказывания) // Композиторы Новосибирска. Вып. 2 / под. общ. ред. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2016. С. 58–72.

Сыченко Г.Б. О способе бытования шаманской традиции и инструментах ее описа-

REFERENCES

Chauvel, J.-M. (2006), Musical analysis. Semiology and cognition of temporal forms, L'Harmattan, Paris, 318 p. (in French).

Demeshko, G.A. (2016), “«Lamento» by B. Lisitsyn for violin, viola and cello (to the question of the style of the author's statement)”, *Kompozitory Novosibirsk* [Composers of Novosibirsk], in A.M. Lesovichenko (ed.), Issue 2, Novosibirskaya

ния // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1. С. 195–199.

Сыченко Г.Б. Шаманизм без «шаманской музыки»: (к постановке проблемы) // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: Сб. материалов III Междунар. науч. конф. / ред.-сост. С.И. Хватова. Вып. 3. Майкоп: Магарин Олег Григорьевич, 2018. Т. 1. С. 915–921.

Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза / пер. с англ. К. Богущкий, В. Трилис. Киев: София, 2000. 480 с.

Chauvel J.-M. Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles. Paris: L'Harmattan, 2006. 318 p.

gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 58–72. (in Russ).

Eliade, M. (2000), *Shamanism: archaic techniques of ecstasy*, trans. by K. Bogutskii, V. Trilis, Sofiya, Kiev, 480 p. (in Russ).

Sychenko, G.B. (2011), “About the way of existence of the shamanic tradition and the tools of its description”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. no. 1, pp. 195–199. (in Russ).

Sychenko, G.B. (2018), “Shamanism without «shamanic music»: (to the formulation of the problem)”, *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical practices and cult arts in the modern world], in S.I. Khvatova (ed., comp.), Issue. 3, Vol. 1, Magarin Oleg Grigor'evich, Maikop, pp. 915–921. (in Russ).

Сведения об авторе

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: mas-composer@mail.ru

Author information

Andrey S. Molchanov, Cand. Sc. (Art Criticism), docent, head of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: mas-composer@mail.ru

Поступила в редакцию 22.07.2022

После доработки 26.10.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 22.07.2022

Revised 26.10.2022

Accepted for publication 20.11.2022

© Гаврилова, Л.В., 2022

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152

«ИОКАСТА» АЦИО КОРГИ КАК ПРИМЕР ВОПЛОЩЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО СРЕДО КОМПОЗИТОРА: «ПЕРЕЧИТЫВАТЬ ПРОШЛОЕ В ДУХЕ СОВРЕМЕННОСТИ»

Л.В. Гаврилова¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена опере итальянского композитора Ацио Корги «Иокаста», премьера которой состоялась 19 июня 2009 г. в г. Виченца, Teatro Olimpico. Она была специально заказана как часть празднования 500-летия со дня рождения великого итальянского архитектора Андреа Палладио, по чьему проекту был построен этот театр. Автор рассматривает оперу в контексте музыкально-театральных сочинений композитора, в качестве главного вектора выделяя ведущую художественную идею творчества, которую Корги сформулировал, как «необходимость знать прошлое для того чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его “в духе современности”». Особое внимание уделяется особенностям композиции и либретто оперы, созданному в сотрудничестве с Маддаленой Маззокут-Мис. Оно представляет собой альтернативную версию античного мифа, объединяя сюжетные мотивы трагедий Софокла, Еврипида и Сенеки. Помимо этого, выявляются драматургические функции *voce recitante*, меццо-сопрано, солистки-альтистки и хора в их взаимосвязи с традициями античного театра. Это позволило сформулировать специфику «прочитывания прошлого в духе современности» в опере «Иокаста» и представить ее как органичную часть музыкально-театрального наследия А. Корги.

Ключевые слова: музыкальный театр, Ацио Корги, опера «Иокаста», Маддалена Маззокут-Мис, либретто

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гаврилова Л.В. «Иокаста» Ацио Корги как пример воплощения творческого credo композитора: «Перечитывать прошлое в духе современности» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 140–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152.

AZIO CORGHI'S *GIOCASTA* AS AN EXAMPLE OF IMPLEMENTING THE COMPOSER'S CREATIVE CREDO: “RE-READ THE PAST IN THE SPIRIT OF MODERNITY”

L.V. Gavrilova¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the opera *Giocasta* by the Italian composer Azio Corghi, which premiered on June 19, 2009 in Vicenza, Teatro Olimpico. It was specially commissioned as a part of the celebration of the 500th anniversary of the birth of the great Italian architect Andrea Palladio, according to whose project this theater was built. The author discusses the opera in the context of the composer's musical theatre works, highlighting as the main vector the leading artistic idea of creativity, which Corghi formulated as “the need to know the past in order to be able to rediscover and re-read it «in the spirit of modernity»”. Special attention is paid to the characteristics of the composition and libretto of the opera, created in collaboration with Maddalena Mazzocut-Mis. It represents an alternative version of the ancient myth, combining the plot motifs of Sophocles', Euripides' and Seneca's tragedies. In addition,

the dramatic functions of voce recitante, mezzo-soprano, soloist violist and chorus in their relationship with the traditions of the ancient theater are being revealed. This made it possible to formulate the specifics of “reading the past in the spirit of modernity” in the opera *Giocasta* and present it as an organic part of the musical and theatrical heritage of A. Corghi.

Keywords: musical theater, Azio Corghi, opera “*Giocasta*”, Maddalena Mazzocut-Mis, libretto

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

For citation: Gavrilova, L.V. (2022), “Azio Corghi’s *Giocasta* as an example of implementing the composer’s creative credo: «re-read the past in the spirit of modernity»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 140–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152.

В марте 2022 г. итальянскому композитору Ацио Корги, проживающему в Милане, исполнилось 85 лет. Он принадлежит к поколению, следующему за Лючано Беррио и Луиджи Ноно, воспитанному на их опыте, и чье творчество пока скрыто за величиим этих фигур. Вероятно, поэтому его имя долгое время не привлекало внимание отечественных исследователей. Тем не менее, мир музыки Корги необычайно многолик в жанровом отношении и нужно отметить, что судьба его произведений складывается достаточно счастливо: практически все, выходящее из-под пера композитора, издается и исполняется.

В России впервые его музыка прозвучала в июне 2005 г. во время международного фестиваля камерно-оркестровой музыки «Италия – Сибирь», который проходил в Красноярске. В программу была включена кантата А. Корги «...fero dolore» в исполнении итальянской певицы Габриэллы Сbordжи, альтистки Анны Серовой и Красноярского камерного оркестра под управлением Филиппо Фаеса¹. Обращение именно к этому произведению далеко не случайно, ибо оперы и сценические кантаты занимают особое место среди сочинений композитора, их постановки осуществляются на лучших сценах Европы на протяжении уже почти

четырёх десятилетий. О целом ряде из них автору этого материала уже приходилось писать. В данной статье привлечем внимание к опере «Иокаста», созданной в 2009 г., и попытаемся вписать ее как в контекст музыкально-театрального творчества композитора, так и рассмотреть в рамках одной из ведущих идей, обозначающих взаимодействие Корги с традициями прошлого.

Tragedia lirica «*Giocasta*» (так зафиксировано в партитуре) была заказана Teatro Olimpico di Vicenza для фестиваля «Il Suono dell'Olimpico» («Звуки Олимпико»). Виченца – это небольшой итальянский город, чей архитектурный облик в свое время определил великий архитектор эпохи Возрождения Андреа Палладио. Одно из его последних детищ – это театр, до завершения строительства которого он, к сожалению, не дожил. Как один из проектов празднования 500-летия со дня рождения знаменитого мастера и была заказана опера Ацио Корги. Интересно, что театр Olimpico открывался 3 марта 1585 г. трагедией «Царь Эдип» Софокла (хоры для спектакля написал венецианский композитор, капельмейстер собора Св. Марка Андреа Габриели). Именно поэтому 19 июня 2009 г. в стенах этого театра прозвучала альтернативная версия античной трагедии², рожденная современными итальянскими авторами и постановщиками специаль-

но для этого пространства. «Играть в этом театре – это значит испытывать неповторимые эмоции, потому что здесь архитектура становится

музыкой и волшебством», – отметила в своем интервью после премьеры исполнительница партии Иокасты Кьяра Мути³ (рисунок).



Театр «Олимпико», Виченца. Сцена из оперы «Иокаста»⁴.

Итальянский критик Эдуардо Бурони весьма точно заметил, что опера «Иокаста» представляет собой «последовательную и логичную вершину в эволюции музыкального театра Корги: театра, опирающегося на законы классической драматургии... отличающегося сценической и музыкальной “полифоничностью”, сочетающего экспериментальность с прочной связью с традицией» (Buroni E., 2009). В дальнейших рассуждениях попытаемся аргументировать это высказывание.

Прежде всего, привлечем внимание к либретто оперы, которое положило начало совместной работы композитора с Маддаленой Маззукут-Мис, профессором Università degli Studi di Milano (UNIMI) Департамента культурного наследия и окружающей среды. Она создала тексты уже ряда сочинений композитора⁵. Но одним из первых стало либретто «Иокасты»⁶.

Главная его особенность заключается в том, что протагонист античной трагедии Эдип безмолвен, он отсутствует и в перечне действующих лиц. История рассказывается устами его жены-матери Иокасты и обращена именно к нему. Вероятно, поэтому режиссер Риккардо Канесса выводит Эдипа на сцену как мимического персонажа! В этом отношении опера органично встраивается в пространство музыкально-театральных опусов композитора, где женский персонаж в качестве центрального героя – достаточно закономерное явление: можно вспомнить оперы «Блимунда», «Дивара», «Татьяна», упомянем и ведущую роль женского голоса в целом ряде его сценических кантат, в том числе и «...fero dolore».

Исходная ситуация оперы такова: королева Фив Иокаста встречается со своим сыном-супругом Эдипом,

слепым, беспомощным, заключенным в тюрьму своими сыновьями как отцеубийца и кровосмеситель⁷. Он не знает о судьбе жены и детей. В монологе Иокаста рассказывает о драматических событиях своей жизни, всех тех перипетиях, которые известны нам по трилогии об Эдипе Софокла, трагедиям Еврипида («Финикиянки») и Сенеки («Эдип») – именно таковы сюжетно-текстовые источники либретто. И если центральное положение женского персонажа для Корги не является новым, то для трактовки античного мифа это весьма необычное решение, ибо, как отмечают критики, миф описывается женщиной, матерью и королевой, которая в эдиповой традиции остается молчаливым главным героем.

«У Софокла, – подчеркивает Маддалена Маззокут-Мис, – Иокаста не имеет реального облика, определенной личности, она скорее функциональна для развития повествования. Здесь же она оказывается в центре драмы, и благодаря переосмыслению обретает новую глубину: Иокаста прежде всего мать, и как таковая она обращается к своему сыну, сыну-любовнику. В ее языке всегда присутствует материнский оттенок, это проявляется в деликатности и скромности, с которыми она рассказывает о пережитых ею ужасных событиях, словно давая отчет единственному выжившему в трагедии, поразившей всю семью, согласно притче, идущей от рождения Эдипа до смерти Антигоны»⁸.

Подчеркнем, что в отличие от традиционного мифа и трагедии Софокла, Иокаста не убивает себя⁹, она свидетель всех событий, связанных с ее детьми, о чем и повеству-

ет в своей исповеди матери-жены. В процессе рассказа она обретает особое знание и понимание своей жизни, поэтому становится, по ее выражению, «occhi della verita» – глазами истины. В этом отношении важное значение имеют слова королевы Фив в финале, обращенные к слепому Эдипу:

Dammi le mani...

Sarò i tuoi occhi, perché ora io vedo.

Vedo.

La mia verita...

Mio bambino e uomo...

Io ti proteggerò e ricorderemo insieme...

Dammi le mani.

(Дайте мне ваши руки... Я буду вашими глазами, потому что теперь я вижу, понимаю истину... Мой сын и мой муж... Я буду защищать вас... Дайте мне ваши руки).

Кстати, эта же фраза – *Dammi le mani. Per te i miei occhi* – открывает оперу, тем самым создавая традиционную для многих произведений композитора композиционную арку, обрамляющую все повествование.

Нельзя не подчеркнуть, что подобное переосмысление великих сюжетов прошлого, «преодоление барьеров литературного клише» (Quattrone A., 2021) является одной из характерных черт музыкально-театральных концепций Корги (как, впрочем, и в целом, искусства постмодернизма). Это то, что сблизило его в свое время с Жозе Сарاماго и то, что в дальнейшем продолжилось в сотрудничестве с Маддаленой Маззокут-Мис.

В монографии «Музыкальный театр Ацио Корги» этому посвящен отдельный очерк, поэтому обозначим лишь главный его тезис, который содержится в двух высказываниях.

Одно принадлежит крупнейшему итальянскому писателю, философу и ученому-медиевисту Умберто

Эко и заимствовано из «Заметок на полях “Имени Розы”» (1983): «Раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить» (1989, с. 471). Автор второго – Ацио Корги, который определяет свою позицию как *современный подход к музыкальной памяти*: «Я использую опыт предшественников и включаю его в условия нового художественного эксперимента, придавая новое значение»¹⁰; «необходимо знать прошлое для того, чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его “в духе современности”»¹¹.

Ключевым в высказывании Корги является словосочетание «перечитывать прошлое в духе современности». Не случайно в качестве термина, определяющего специфику взаимодействия в творчестве Корги прошлого музыкальной культуры и современности, итальянский музыковед Рафаэль Меллаче использует слово *rilleture*, что в переводе с итальянского обозначает «перечтение» или «повторные чтения»¹².

Нужно сказать, что сочинения композитора позволяют обнаруживать богатейшие возможности применения *rilleture*: в первую очередь, назовем редактирование тех или иных партитур великих итальянских композиторов прошлого, вызванное необходимостью подготовить их к исполнению. Таковы «Isabella» (1996) – teen-opera для голосов (поющих и rock), хора, Rock-группы, электроники и оркестра по «Итальянке в Алжире» Дж. Россини, сценарий А. Корги по либретто А. Анелли; «Rinaldo & C.» (1997) – baroccore для голосов, хора (увеличенного вокального ок-

тета) и оркестра по «Ринальдо» Г.Ф. Генделя, сценарий А. Корги по либретто А. Хилла в переводе Д. Росси. И, кстати, в этом он не является новатором: достаточно вспомнить оперу Лючано Берио «Правдивая история» – своеобразную парафразу вердиевского «Трубадура».

Но в ряде случаев композитор вместе с либреттистами приходит к кардинальному переосмыслению того или иного явления прошлого музыкальной культуры.

В контексте проблематики данной статьи особый интерес представляет совместная работа А. Корги и Ж. Сарاماго над оперой «Il Dissoluto Assolto» – «Оправданный распутник», вступающей в полемику с моцартовским «Дон Жуаном», который, как известно, в названии имел противоположный по смыслу заголовок: «Il dissoluto punito» – «Наказанный распутник». Главная идея Сарاماго заключается в развенчании героя, дегероизации художественного кумира прошлого. «Единственный способ “победить” Дон Жуана состоит в том, чтобы отрицать, вопреки любой правде, его любовные победы: Дон Жуан лгун, он не соблазнил ни одной женщины во всей его жизни», – пишет писатель в одном из писем к Корги¹³. Дон Жуан Корги – полная противоположность герою Моцарта: равнодушный, безразличный, в поведении которого нет ничего, что свидетельствовало бы о его страстной натуре. Ореол героя-соблазнителя полностью развенчивается, дискредитируется и его мужская состоятельность. Он даже не пытается никого соблазнять, а сам оказывается соблазненным Церлиной! Отдельная интрига разворачивается вокруг

подмены знаменитого каталога¹⁴, где были записаны покоренные героем красавицы, страницы которого в финале оказываются пусты.

Не менее интересна идея сценической кантаты «Смерть Лазаря», где каноническая версия воскрешения из Евангелия от Иоанна (11:33) заменяется историей, о которой повествует Ж. Сарاماго в романе «Евангелие от Иисуса»: «И Лазарь встал бы, ибо так хотел Бог, но в самую последнюю минуту – вот уж истинно последнюю и предельную – Мария Магдалина положила ему руку на плечо и произнесла такие слова: “Никто на свете не согрешил столь тяжко, чтобы умереть дважды...” И Иисус опустил руки и вышел, заплакав» (2003, с. 425). У Сарاماго и Корги Иисус не воскрешает Лазаря!

В этом же ряду можно упомянуть и недавнюю совместную работу с Маддаленой Маззокут-Мис “L’eco di un fantasma” («Эхо призрака»), которая представляет собой версию мифа о Прекрасной Елене.

Вполне очевидно, что «Иокаста» органично встраивается в контекст одной из ведущих идей творчества композитора, определяемой как «перечитывание прошлого в духе современности».

Вернемся к тому, что суть рассказа Иокасты составляют события, последовательность которых формирует на внешнем уровне восприятия ощущение дискретной, дробной структуры, включающей 14 разделов (sezione):

Раздел I. Иокаста и Эдип.

Раздел II. Лай.

Раздел III. Детоубийство.

Раздел IV. Эпидемия: мамы и дети.

Раздел V. Смерть Лая и решение головоломки.

Раздел VI. Брак.

Раздел VII. Дети.

Раздел VIII. Этеокл и Полиник.

Раздел IX. Жертва Менекея.

Раздел X. Вторая эпидемия.

Раздел XI. Допрос Эдипа: смерть Лая и инцеста.

Раздел XII. Слепление.

Раздел XIII. Жертва Антигоны.

Раздел XIV. Поэтическая тема.

Первый и последний выполняют функции пролога и эпилога. «Я рассказываю не для того чтобы причинить тебе боль и муку, – произносит в конце первого раздела Иокаста, – это жалость матери, скрытая в рассказе-исповеди». Далее следует несколько отдельных историй, которые словно выхватывают из памяти Иокасты наиболее значимые события:

- о жестокости и развращенности Лая (как на празднике Немейских игр он изнасиловал мальчика Хрисиппа, которого потом нашли мертвым, как силой овладел ею, будучи пьяным, в результате чего она забеременела Эдипом);

- пророчестве оракула: сеющий насилие культивирует насилие, и сын убьет отца и заменит его в своей постели; о рождении Менекея;

- проклятии Сфинкса, эпидемии, уносящей детей, и плаче матерей;

- смерти Лая и приходе Эдипа в Фивы, победившего Сфинкса;

- семейном счастье с Эдипом, благополучии Фив и рождении двух сыновей и двух дочерей;

- противостоянии братьев Этеокла и Полиника;

- жертве Менекея при осаде Фив;

- эпидемии чумы и гнева богов по поводу отцеубийцы, находящегося в городе;

- убийстве Лая, не желаемом ею рождении Эдипа, ибо он был сын Лая; о том, как его отобрали, связали и с беспощадной жестокостью пронзили ножки, оставив на горе Киферон на съедение диким зверям;

- жуткой картине ослепляющего себя Эдипа и его заточении в тюрьму;

- наконец, о судьбе своей дочери Антигоны, осмелившейся нарушить приказ Креонта и похоронить своего брата Полиника.

В процессе рассказа Иокаста словно вновь переживает события, и эта исповедь приводит ее к переосмыслению своей «невероятной жизни» (выражение Маззокут-Мис (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 170) и катарсису, очищению страстей посредством «сострадания и страха», как писал Аристотель. Фраза из «Поэтики» древнего мыслителя упоминается здесь далеко не случайно, ибо в опере можно обнаружить много интересных параллелей с античной трагедией, что вполне объяснимо.

Текст либретто представляет собой искусное переплетение цитат и пересказов из античных источников с оригинальными авторскими текстами Маддалены Маззокут-Мис. Приведу фрагмент из статьи итальянского музыковеда, посвященной либретто оперы: «Психологическая концепция персонажа современна по стилю, но язык, которым она выражена, имеет классическую торжественность, темп и дыхание, присущие античной трагедии... Маддалена Маццокут-Мис хорошо имитирует тон античных авторов (конечно, Софокла, но также и Еврипида, и Сенеки), следуя их поэтической сентенциозности... смешивая свои слова с их, формулируя фразы таким образом, что они выглядят

как переводы с древних языков. Цитаты и пересказы появляются в тексте, но всегда насыщаются оригинальными авторскими мыслями» (Quattrone A., 2021). В этом также проявляется черта, характерная для многих сочинений Ацио Корги, – политекстовость либретто: в общей сложности в «Иокасте» насчитывается 33 цитаты (!).

Привлечем внимание к действующим лицам. Напомним, что в античной трагедии на сцене появляются не более трех актеров. В «Иокасте» обнаруживаем оригинальное претворение этой традиции.

Персонаж Иокасты – это безусловный протагонист античной драмы, который поручается особому исполнителю – *voce recitante*. Включение исполнительницы либо исполнителя, обозначаемого в партитуре как *voce recitante* или *attrice-cantante*, практически неизменный компонент значительного ряда опер, сценических кантат и в целом, сочинений Корги. В этом видится еще одно важное свойство музыкального театра итальянского композитора, который исследователи определяют, как *teatro di narrazione* / повествовательный театр. По мнению Винченцо Перрино, в конце 80-х и начале 90-х гг. XX в. в Италии широкое распространение получил «квазижанр» *teatro di narrazione* – театр повествования, характеризующийся, главным образом, присутствием на сцене хорошо узнаваемого одинокого актера, который своим голосом, жестами и телом создает театральное зрелище в повествовательном ключе. Будучи рассказчиком (нарратором), он обладает в своем лице всеми средствами целого театра, объединяя в себе актера,

режиссера и драматурга (Perrino V., 2011). Поэтому центральной фигурой на сцене становится именно *voce recitante* – ее исполнила актриса и певица Кьяра Мути, которая неоднократно участвовала в постановках сочинений Ацио Корги (в том числе и в опере «Il Dissoluto Assolto»). Ее голос то звучит в тишине, то сопровождается оркестром, в связи с чем отметим инструментальный состав, который выполняет важную функцию эмоционального контрапункта ко всему происходящему.

Корги включает квартет деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот), трио медных (валторна, труба, тромбон), группу ударных, квинтет струнных (две скрипки, альт, виолончель, контрабас). Можно говорить и о тембровой персонификации героев: флейта связана с повествованием об Антигоне, кларнет – об Исмене, первобытная жестокость Лая выражается медными духовыми инструментами и перкуссией, барабан «сурдо», звучащий в начале, напоминает биение сердца Иокасты.

Таким образом, в партии *voce recitante* и ее сопровождении демонстрируется необычайно многоликая динамическая, образно-эмоциональная и тембровая палитра звучания.

Однако Корги отнюдь не ограничивается *voce recitante*, а подчиняет *teatro di narrazione* условиям своего театра, музыкального по сути. Поэтому у героини есть двойник («тень» – по определению Маззокут-Мис) – меццо-сопрано, обогащающая образ музыкальной составляющей, усиливая тем самым его экспрессию. Можно привести в качестве примера Плач матери из IV раздела, где повествуется о страшной эпидемии чумы

и гибели младенцев. Необычайно важно, что голос вокалистки одновременно используется и с текстом, и в качестве тембра, озвучивая простые гласные и носовые согласные: «(а) – (о) – ni-n-n-na-n-n...» – как в этом Плаче, так и в финале оперы. В VI разделе, где Иокаста рассказывает о счастливой жизни с Эдипом, рождении детей, у меццо-сопрано звучит вокализ. В трагической истории о вражде своих сыновей (VIII), смерти Лая и рождении Эдипа (XI) чередование *voce recitante* и голоса солистки (используются цитаты из античных текстов) создает особо напряженную атмосферу.

Еще одна образная персонификация связана с партией альты. По мнению Маддалены, этот инструмент «можно рассматривать как персонаж, который комментирует факты трагедии: в нем воплощена судьба. Судьба, которая плетет сюжет трагедии и завершает драматическую историю» (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 178). Поэтому альту предназначены небольшие, но достаточно виртуозные интермеццо, помещаемые между разделами оперной композиции. Их стилистика отличается атональной логикой организации, чередованием остро диссонансного, жесткого звучания с краткими кантиленными мотивами, необычайно изощренной ритмикой и использованием разнообразных технических приемов исполнения.

И хотя режиссер зачастую выводит альтистку на сцену, в партитуре лишь в последнем *sezione* ее партия прописана во взаимодействии с остальными исполнителями. Это эпилог оперы, в котором объединяются все персонажи.

Вновь необходимо заметить, что данный тип композиции, где сцены

чередуются с интермеццо либо интермедиями, характерен для сочинений Ацио Корги. Так, драматическая кантата “...fero dolore” («...Бесконечная скорбь», на Плач Мадонны и Ламенто Ариадны Клаудио Монтеверди для женского голоса, альты, ударных и струнных, 1993) представляет собой 3-частную структуру с прологом и эпилогом, основанную на чередовании инструментальных и вокально-инструментальных разделов (это словно напоминает композицию сквозных сцен в операх Монтеверди, где важная роль отводится оркестровым ритуриделям, обрамляющим и расчленяющим вокальные строфы).

Вероятно, поэтому инструментальные разделы, разграничивающие части между собой, Корги называет *ритуриделями*. Однако внутри частей инструментальные solo альты – *интермеццо* – также служат разделению вокальных монологов и диалогов героинь – Ариадны и Марии. Кантата «La morte di Lazzaro» («Смерть Лазаря», 1994) представляет собой 3-частную композицию со вступлением и кодой, где части отделяются между собой инструментальными интермедиями. Назовем и одну из поздних партитур – «...Tra la Carne e il Cielo» (Между плотью и небом) композитора (2015). Семи ее частям соответствуют семь интермеццо.

Таким образом, Иокаста – *voce recitante* – является главным персонажем-протагонистом трагедии. Однако она имеет еще два своих отражения: меццо-сопрано и солистку-альтистку, тем самым можно говорить о соблюдении композитором важной традиции античного театра, ограничивающей количество персо-

нажей на сцене тремя исполнителями. Правда, режиссер нарушил ее, дополнив состав действующих лиц молчаливым и «тревожным присутствием», по меткому замечанию критиков, еще двух персонажей – Эдипа и Антигоны. Но тому есть основания, заложенные в композиторской партитуре.

По весьма точному замечанию Э. Бурони, «полифоническое богатство драматургических и звуковых планов, искусным изобретателем которых является Корги... завершается в “Иокасте” еще одним важным компонентом: восьмиголосным мадригальным хором» (Buroni E., 2009), который играет в опере важную роль. Если альт можно считать воплощением сольного комментатора повествования, то мадригальный хор выполняет функцию коллективного комментария.

Для сюжета, заимствованного из греческой трагедии, данная особенность даже обязательна. Отличительной чертой этого коллективного персонажа становится использование не прозаического, как у *voce recitante*, а поэтического текста. Это создает определенную стилистическую отстраненность, которая усиливается включением цитат из трагедий Софокла, Еврипида и Сенеки. Данные тексты вносят идейно-обобщающий смысл в повествование, затрагивая вечные проблемы человеческого бытия, темы судьбы, жизни и смерти.

Например, в начале V эпизода, где повествуется о Лае, который, пытаясь спастись от эпидемии, отправляется за помощью к оракулу и будет убит Эдипом, хор провозглашает:

Inganno
che altri inganni ripaga
porta affanno.

Тщетно к обману обман прибавляешь ты:
Им не добро, а лишь боль порождается.

(Софокл. Эдип в Колоне)

Или в начале VIII эпизода хор, о судьбе сыновей Этеокла и Полини-
вслед за повествованием Иокасты ка, утверждает:

L'eccesso genera tiranni,
poi vacilla
sull'orlo
del possibile
e precipita
nell'abisso della necessità.

Слепая спесь – власти чадо;
Спесь же, снедью благ пресытившись вконец,
Сверх меры пышных, вред в себе несущих –
На счастья крайний уступ взойдя,
С него стремглав в глубь несется бездны.

И если меццо-сопрано эпизодически включается в партитуру, то хор становится равноправным ее компонентом, не уступая по значимости voce recitante. В партии хора используются различные исполнительские приемы, включая специфические звуковые и фонематические элементы, где композитор с особым вниманием относится к шипящим и носовым звукам. Поэтому на премьеру был приглашен всемирно известный вокальный ансамбль Swingle Singers, созданный в Париже, базирующийся в Лондоне, с которым Корги сотрудничает с 1985 г.

Не ставя в рамках данной статьи задачи подробного анализа музыкальной драматургии оперы, ограничимся лишь кратким замечанием, касательно использования лейтмотивов, что также одна из характерных черт сценических произведений Ацио Корги. В данном случае в соответствии с teatro di narrazione это тесно взаимосвязано с необходимостью закрепления за рядом значимых в идейно-образном плане слов конкретных интонационных оборотов. Композитор считает, что их повторение заставляет акцентировать внимание слушателей и более эмоционально проникаться смыслом происходящего.

Таковыми в «Иокасте» являются «occhi / глаза», «vita / жизнь», «mani / руки». Если occhi непосредственно связаны с образом Эдипа, то слова vita и mani имеют символический смысл, встраиваясь, по мнению Маддалены Маззокут-Мис, «в более широкую тему любви: “жизнь” представляет собой осуществление и следствие истинной любви, которая с точки зрения тела... принимает конкретную форму в физическом контакте “рук” (“Никогда мои руки не искали руки Лая”, эпизод III, и “Я искал твоих рук”, эпизод VI, или “Дай мне свои руки”, эпизод XIV). Руки, таким образом, представляют физический контакт, передачу любви. “Дай мне руки, тебе мои глаза” символизирует любовь без границ, без определений» (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 175).

Помимо этого, можно говорить о наличии и темы судьбы, которая в контексте содержания античной трагедии обретает важное значение. Это краткий нисходящий четырехзвучный мотив, который неоднократно проводится в оркестровой партии и завершает оперу¹⁵. Повторяем, образно-интонационная драматургия «Иокасты» заслуживает того, чтобы стать предметом отдельной статьи.

Таким образом, все вышесказанное позволяет утверждать, что в этой

опере Ацио Корги демонстрирует индивидуальный авторский подход к пониманию художественной идеи, воплощаемой в каждом из его музыкально-театральных творений, которую он определяет, как необходимость «знать прошлое для того, чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его "в духе современности"». Однако в «Иокасте» Корги не просто перечитывает античный сюжет

в духе современности, но и включает традиции жанра трагедии в условия нового художественного музыкально-театрального эксперимента.

«Я верю в творческую свободу автора изобретать новые формы и структуры. Важно создавать театр, благодаря которому публика может черпать эмоции из увиденного и услышанного зрелища»¹⁶. Таково убеждение Ацио Корги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данное событие спровоцировало исследовательский интерес автора данной статьи как к этому сочинению, так и творчеству итальянского композитора в целом. Благодаря Анне Серовой, проживающей в Италии, удалось связаться с композитором, а по его просьбе издательство Рикорди отправило по почте необходимый нотный и аудиоматериал. Результаты десятилетнего изучения музыкально-театральных сочинений оформились в книгу «Музыкальный театр Ацио Корги», изданную в 2016 г. (Гаврилова Л., 2016). Заметим, что сборник материалов разных авторов, посвященных творчеству Ацио Корги, появился в Италии лишь в 2020 г.

² Кстати, среди исполнителей отметим уже названные выше имена альтистки Анны Серовой и дирижера Филиппо Фаеса.

³ Monteverdi P. Azio Corgi. Vicenza – Teatro Olimpico: Giocasta. URL: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/vicenza-teatro-olimpico-giocasta> (дата обращения: 02.03.2022).

⁴ Фото заимствуется с сайта интернет-журнала «Dionysusexmachina». (<https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=3376>).

⁵ Одни из последних – «...tra la Carne e il Cielo» («Между плотью и небом»), на основе эссе Джузеппе Магалетты «Этюды о стиле Баха Пьера Паоло Пазолини» (2015, Пордеоне), tragedia lirica «L'eco di un fantasma» («Эхо призрака»), версия мифа о Прекрасной Елене, поставленная в 2017 г.

⁶ К сожалению, португальский писатель Жозе Сарамаго, с которым на протяжении достаточно длительного периода времени сотрудничал Ацио Корги (он был либреттистом шести опер и сценических кантат Корги), тяжело заболел и вскоре ушел из

жизни. Несмотря на то что его имя мало известно в России, романы «Воспоминания о монастыре» и «Евангелие от Иисуса» заслуживают внимания отечественного читателя: не случайно он является лауреатом Нобелевской премии в области литературы. Однако необходимо подчеркнуть, что творческое сотрудничество с композитором началось задолго до получения писателем престижной премии в 1998 г. Подробнее об этом в статье «Из истории одного творческого сотрудничества: Ацио Корги и Жозе Сарамаго» (Гаврилова Л., 2016).

⁷ Данный сюжетный мотив впервые был вплетен в повествование в постгомеровскую эпическую поэму «Фиваида», из которой сохранилось несколько небольших отрывков. Там Эдип, ослепивший себя, не покидает Фивы, остается во дворце; его сыновья не позволяют ему появляться на людях, пытаются скрыть свое происхождение; проявляя неучтивое отношение к своему отцу, они были прокляты Эдипом, который завещал им мечом делить отцовское наследство.

⁸ Prima assoluta di ««Giocasta» di Azio Corgi per «Il Suono dell'Olimpico» una nuova interpretazione del mito di edipo per celebrare il teatro palladiano in scena il 19 e 20 giugno 2009 al teatro olimpico di Vicenza / Notiziario Marketpress di Mercoledm 06 Maggio 2009. URL: http://www.marketpress.info/notiziario_det.php?art=96388 (дата обращения 2.03.2022).

⁹ Впрочем, уже у Еврипида в «Финикиянках» Иокаста после разоблачения тайны ее преступного брака также остается жива.

¹⁰ Из письма А. Корги автору статьи от 24.05.2007.

¹¹ Из письма А. Корги автору статьи от 7.11.2006.

¹² Подробнее об этом: (Гаврилова Л., 2006).

¹³ Ацио Корги любезно предоставил автору статьи свою переписку с Сарамого, посвященную работе над либретто оперы. Также заметим, что первым попытался разрушить имидж великого соблазнителя женщин Карел Чапек в рассказе «Исповедь Дон Хуана» (1932).

¹⁴ Композитор вводит цитату из знаменитой арии со списком Лепорелло.

¹⁵ Его интервальная структура – последовательность м.2, ув.2, м.2 в различных комбинаторных вариантах – также весьма характерна для целого ряда тем сочинений Корги.

¹⁶ Цит. по: (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 177).

ЛИТЕРАТУРА

Гаврилова Л. Принцип *riletture* в творчестве Ацио Корги // Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики: Сб. ст. СПб., 2006. С. 53–66.

Гаврилова Л. Музыкальный театр Ацио Корги. Красноярск: КГИИ, 2016. 194 с.

Сарамого Ж. Евангелие от Иисуса. М.: Махаон, 2003. 448 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Эко У. Имя Розы. М.: Кн. палата, 1989. С. 427–482.

Buroni E. *Giocasta di Azio Corghi*. 2009. URL: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/229053/298837/Giocasta_2009_Buroni.pdf (дата обращения: 23.07.2022).

Mazzocut-Mis M. *Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della Giocasta di Azio Corghi / La librettologia, crocevia interdisciplinare problemi e prospettive* a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala. Ledizioni, Milano, 2019, p. 169–180.

Perrino V.R. *Il teatro di narrazione e la «nuova performance epica»* // *Stratagemmi. Prospettive teatrali. Trimestrale di studi*. Diciotto. 2011. Giugno. Pontremoli editore, p. 67–154.

Quattrone A. *Un libro di Maddalena Mazzocut-Mis / Teatro, mito e conflitto* // *Doppiozero*, 5 Agosto 2021. URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/teatro-mito-e-conflitto> (дата обращения: 23.07.2022).

REFERENCES

Buroni, E. (2009), *Giocasta di Azio Corghi*, Available at: URL: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/229053/298837/Giocasta_2009_Buroni.pdf (Accessed 23 July 2022). (in Italy)

Eco, U. (1989), “Notes on the margins of the «Name of the Rose»”, *Imya Rozy* [Rose's name], *Knizhnaya palata*, Moscow, pp. 427–482. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2006), “Il principio di *riletture* nell'opera di Azio Corghi”, *Kritika. Publitsistika. Stranitsy istorii. K XXX-letiyu kafedry muzykal'noi kritiki* [Criticism. Journalism. Pages of history. To the XXX anniversary of the Department of Music Criticism], Saint Petersburg, pp. 53–66. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2016), *Muzykal'nyi teatr Atsio Korgi* [Azio Corgi Music theater], KGI, Krasnoyarsk, 194 p. (in Russ.)

Mazzocut-Mis, M. (2019), *Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della Giocasta di Azio Corghi, La librettologia, crocevia interdisciplinare problemi e prospettive* a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala, Ledizioni, Milano, pp. 169–180. (in Italy)

Perrino, V.R. (2011), *Il teatro di narrazione e la «nuova performance epica»*, *Stratagemmi. Prospettive teatrali. Trimestrale di studi*, Diciotto, Giugno, Pontremoli editore, pp. 67–154. (in Italy)

Quattrone, A. (2021), “Un libro di Maddalena Mazzocut-Mis / Teatro, mito e conflitto”, *Doppiozero*, 5 Agosto, Available at: <https://www.doppiozero.com/materiali/teatro-mito-e-conflitto> (Accessed 23 July 2022).

Saramago, Zh. (2003), *Evangelie ot Iisusa* [The Gospel of Jesus], Makhaon, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author information

Gavrilova Liudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music at the Dmitrii Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Поступила в редакцию 03.09.2022

После доработки 31.10.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 03.09.2022

Revised 31.10.2022

Accepted for publication 20.11.2022

© Корнелюк, Т.А., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-153-162

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА: КАКОЙ ЕЙ БЫТЬ СЕГОДНЯ? (ПРИГЛАШЕНИЕ К НАУЧНОЙ ДИСКУССИИ)

Т.А. Корнелюк¹

¹ Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена проблемам музыкальной герменевтики. Актуальность обусловлена насущностью этого исследовательского направления в отечественном искусствоведении: музыкальная герменевтика – сегодня одно из самых обсуждаемых направлений музыкальной науки. «Субъективность» и «ненаучность» – «краеугольные камни» исследовательских размышлений, а дискуссионность таких понятий, как «недоказуемость», «непроверяемость», «нерациональность», «нелогичность», требует исследовательской рефлексии и методологического осмысления. Цель статьи – очертить проблемное поле музыкальной герменевтики и обозначить пути дальнейшей методологической рефлексии. Автор рассматривает концепцию Л.О. Акопяна о трех моделях музыкальной герменевтики и приглашает к научной дискуссии. Проблемное поле музыкальной герменевтики охватывает следующие аспекты: субъективный фактор; проблема научности; проблема адекватности толкования; проблема понимания; проблема доказуемости; проблема целесообразности толкования текста. Перспективы научно-методологической мысли, в контексте обсуждаемых в статье вопросов, автор видит в привлечении концепции о двух актуальных для современного музыковедения типах исследовательской рефлексии – аналитическом и синтетическом / интерпретативном и понятии «адекватное восприятие» (разработано В.В. Медушевским). Герменевтику музыкального текста и герменевтику исследовательских концепций о музыке, как направления «неклассического музыкознания», автор относит к синтетическому / интерпретативному типу исследовательской рефлексии и предлагает вести научную дискуссию в этом направлении.

Ключевые слова: музыкальная герменевтика, музыкальный текст, интерпретация, Л.О. Акопян, этимология, научная дискуссия, гуманитарное знание, синтетический тип исследовательской рефлексии, адекватное восприятие, В.В. Медушевский

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Корнелюк Т.А. Музыкальная герменевтика: Какой ей быть сегодня? (приглашение к научной дискуссии) // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 153–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-153-162.

MUSICAL HERMENEUTICS: WHAT SHOULD IT BE LIKE TODAY? (INVITATION TO SCIENTIFIC DISCUSSION)

T.A. Kornelyuk¹

¹ Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the problems of musical hermeneutics, which is one of the most discussed areas of musical science in Russia nowadays. "Subjectivity" and "unscientific"

are the "cornerstones" of research consideration, and such debatable concepts as "unprovable", "unverifiable", "irrational", "illogical" require research and methodological reflection. The purpose of the article is to outline the problematic field of musical hermeneutics and identify ways for further methodological reflection. The author considers L.O. Akopian's concept of three models of musical hermeneutics and invites readers to a scientific discussion. The problematic field of musical hermeneutics covers the following aspects: subjective factor; the problem of scientific character; the problem of the adequacy of interpretation; the problem of understanding; the problem of provability; the problem of the purpose of interpretation of the text. Further progress of scientific and methodological thought, in the context of the questions discussed in the article, can be achieved, as seen by the author, by invoking the concept of two types of research reflection in modern musicology – analytic and synthetic/interpretative as well as the concept of "adequate perception" (developed by V.V. Medushevsky). The hermeneutics of a musical text and the hermeneutics of musical research concepts, as directions of "non-classical musicology", the author attributes to the synthetic/interpretative type of research reflection and proposes to conduct a scientific discussion in this direction.

Keywords: musical hermeneutics, musical text, interpretation, L.O. Akopian, etymology, scientific discussion, humanitarian knowledge, synthetic type of research reflection, adequate perception, V.V. Medushevsky

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

For citation: Kornelyuk T.A. (2022), "Musical hermeneutics: what should it be like today? (invitation to scientific discussion)", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 153–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-153-162.

Данная статья вдохновлена названием научных дискуссий «Музыкальная наука: какой ей быть сегодня?» 1988 и 1989 гг., проходивших на страницах журнала «Советская музыка». В обсуждениях 1988 г. участие приняли Т.С. Бершадская, В.Э. Девуцкий, И.И. Земцовский, Ю.Г. Кон, В.В. Медушевский, О.В. Соколов; в 1989 г. – Ю. Галиева, Д.К. Кирнарская, Е.Г. Польшаева, М. Сторожко, Р. Султанова, М.Г. Арановский, Н.А. Герасимова-Персидская, Е.В. Назайкинский, А.Г. Юсфин. Обсуждался следующий круг вопросов: проблема целостности музыкознания; музыкознание как гуманитарная наука; границы познания музыки; точные науки и музыкознание; проблема познания в музыковедении: логический и внелогический элементы исследования; философия и музыкознание¹.

С новыми ракурсами и акцентами методологическая рефлексия

продолжается и в XXI в. Сегодня в российском искусствоведении музыкальная герменевтика является одним из самых обсуждаемых исследовательских направлений (см., в частности: (Ищенко Е., 2022; Коломиец Г., 2022)). Большой резонанс имеют вопросы субъективности и «ненаучности герменевтики». Объективность, доказуемость, проверяемость, рациональность, логичность часто не соотносятся с герменевтикой музыкального текста и герменевтикой исследовательских концепций об искусстве. Показателен в этой связи вопрос-размышление Г.Г. Коломиец «Что же является началом и центром музыкальной герменевтики?» (2022, с. 68).

В.Н. Холопова, отмечая «ненаучность герменевтики», пишет, тем не менее, герменевтика «признается полезной для музыкальной практики, поскольку такого рода фантазии постоянны у музыкантов-исполни-

телей и педагогов, желающих пробудить художественное воображение учащихся» (2015, с. 20).

По мнению Ю.С. Векслер, «наука требует четких и однозначных формулировок, тогда как флюиды скрытых смыслов постигаются интуитивно, на уровне предположений и намеков <...> Не отрицая наличие скрытого содержания, но и не навязывая его, внимая эзотерическому посланию музыки, не абсолютизируя его как цель, для которой она создается, мы сможем приблизиться к постижению глубинного смысла <...> Будет ли такое постижение научным – вопрос открытый» (2015, с. 18). Для современной отечественной науки о музыке вопрос «Музыкальная герменевтика: какой ей быть сегодня?» считаем актуальным и дискуссионным.

Рассмотрим работу Л.О. Акопяна «Возможные модели музыкальной герменевтики» (2018). Последовательно приведем ряд высказываний ученого, очерчивающих обсуждаемое проблемное поле. Далее обобщим их и обозначим дальнейшие пути возможной научно-методологической дискуссии, методологической рефлексии и перспективы.

Л.О. Акопян пишет: «“Постмодернистский” менталитет, ориентированный на свободное ассоциирование всего со всем, в своем роде имманентно герменевтичен, но его столь же имманентная безответственность – или, выражаясь осторожнее, установка на самодовлеющую привлекательность высокоинтеллектуального рассуждения, парадоксального умозаключения и эффектной догадки – неизбежно накладывает специфическую печать на любые герменевтические опыты,

осуществленные с осознанно постмодернистских позиций <...> Элемент герменевтики/экзегетики содержится едва ли не в любом музыковедческом исследовании, если только оно не ограничивается решением чисто технических проблем. Но весьма часто он оказывается “вольным”, не наделенным признаками строгой научности, дополнением к собственно музыкальному анализу. Без герменевтического элемента анализ может быть неполноценен или малоинтересен, но при этом вполне обычна ситуация, когда герменевтическое толкование результатов анализа грешит произвольностью и эклектизмом» (2018, с. 62).

Л.О. Акопян рассматривает три модели герменевтики:

как биографика / психоанализ;
перевод / пересказ;
этимологическое исследование.

Первая модель связана с «практикой выискивания автобиографических подтекстов в произведениях выдающихся композиторов» и «разоблачающей» герменевтикой («она же “герменевтика подозрения” – термин французского философа Поля Рикёра, указывающий на тенденцию интерпретировать вещи, не доверяя тому, какими они являются нам в реальности)» (Акопян Л., 2018, с. 63).

По поводу автобиографических подтекстов ученый пишет: «Практика выискивания автобиографических, обычно в той или иной степени “нездоровых”, подтекстов в произведениях выдающихся композиторов известна слишком хорошо и, казалось бы, в значительной степени дискредитирована. Тем не менее она не теряет своей притягательности. Встречающиеся в специальной лите-

ратуре последних десятилетий трактовки произведений Чайковского, Вагнера и Шуберта сквозь призму, соответственно, гомосексуализма, юдофобии и переживаний, связанных с венерической болезнью, могут представлять определенный культурологический интерес, прежде всего как показатель некоей существенной тенденции в современной мысли об искусстве, но их собственно герменевтическая ценность сомнительна – хотя бы потому, что их принципиально невозможно опровергнуть (личностные особенности Чайковского и Вагнера и медицинский диагноз Шуберта общеизвестны, поэтому любой творческий акт любого из этих композиторов может легко получить разъяснение, заведомо не противоречащее нашим знаниям о биографических фактах, но ничуть не обогащающее наши знания о музыке как таковой)» (Акопян Л., 2018, с. 63).

Дефект первой модели музыкальной герменевтики, которую Л.О. Акопян называет «квази-психоаналитическое угадывание» (2018, с. 66), – «ее принципиальная неопровержимость» (2018, с. 65).

Вторая модель герменевтики уподобляет толкование «пересказу музыкального “сюжета” средствами словесного языка. Такой род герменевтики практиковал ученик и последователь Кречмара Арнольд Шеринг, “пересказывавший” симфонии, квартеты и другие инструментальные опусы Бетховена стихами Шекспира, Гёте, Шиллера и других авторов, известных Бетховену и предположительно вдохновлявших его <...> Такая герменевтика может быть эффективна как литературный или педагогический прием,

но в качестве метода музыковедческого исследования она дискредитирована, возможно, в еще большей мере, чем “герменевтика-разоблачение”» (Акопян Л., 2018, с. 66). Вторую модель герменевтики ученый называет «квази-литературный перевод / пересказ».

Третья модель герменевтики направлена на обнаружение этимологических связей². Л.О. Акопян пишет: «Исходя из этимологии термина “этимология”, только такой подход и может с полным правом именоваться герменевтическим, так как термин *τὸ ἔτυμον*, происходящий от *ἔτιμα* – “правда”, “истина”, – в античной философской терминологии указывал на истинное значение слова. Такая герменевтика дедуктивна – каждый отдельный случай, в идеале, интерпретируется на основе твердого знания всего релевантного материала – и, следовательно, в отличие от других моделей обладает солидной доказательной базой. Как и всякое корректно осуществленное этимологическое исследование, толковая герменевтика углубляет и расширяет наши представления даже о том, что нам, казалось бы, хорошо знакомо» (2018, с. 66).

Ссылаясь на В.Э. Айрапетяна, Л.О. Акопян говорит об «“ответственности за предмет толкования”, избегании профанирующей любое толкование “отсебятины”» (2018, с. 67).

Классическим образцом этимологического подхода к музыкальному материалу Л.О. Акопян считает «толкование значимых (семантически нагруженных) конфигураций у Баха, предложенное А. Швейцерам. Оно обладает такими признаками качественной герменевтики, как непосредственная убедительность

и доказуемость (проверяемость), оно свободно от “отсебятины” и безусловно углубляет и обогащает наше знание о толкуемом» (Акопян Л., 2018, с. 67).

Основной вывод Л.О. Акопяна состоит в том, что качественную герменевтику он мыслит как этимологическое исследование. Без ответственности за предмет толкования, без «вкуса и чувства меры» (2018, с. 67) «толкование музыки рискует стать безответственной “отсебятиной”, не поддающейся ни верификации, ни фальсификации» (Акопян Л., 2018, с. 73).

Итак, проблемное поле, обсуждаемое в работе ученого, группируется вокруг следующих вопросов:

1. *Субъективный фактор.*

2. *Проблема научности: если недоказуемо, то не научно? Что такое «научно» в данном случае?*

3. *Проблема адекватности толкования по отношению к музыкальному тексту, личности композитора, эпохе, авторским указаниям и высказываниям.*

4. *Проблема понимания.*

5. *Проблема доказуемости.*

6. *Проблема целесообразности толкования музыкального текста. Зачем толковать текст? Что это дает?*

Считаем их дискуссионными и требующими методологической рефлексии. Эти вопросы, на наш взгляд, лежат в русле принятого в науке положения о двух актуальных для современного музыковедения типах исследовательской рефлексии – аналитическом и синтетическом / интерпретативном.

Типы исследовательской рефлексии в отечественном музыковедении активно обсуждаются начи-

ная с 90-х гг. XX в.: в частности, М.А. Аркадьев говорит о статическом и динамически-процессуальном направлениях в музыкознании (1992, с. 107), Л.Н. Березовчук – об аналитической и интерпретативной моделях научной рефлексии (1993, с. 139). Н.П. Коляденко указывает, что для аналитического типа «приоритетным является достижение строгости и определенности суждений, основывающихся на критериях научного познания» (2013, с. 259).

«Второй же тип музыковедческой рефлексии основывается на ведущей роли в музыкальном анализе синтетических суждений. Субъективный, индивидуально-личностный элемент в данном случае обосновывается как адекватный неопределенности и неустойчивости музыкального смысла его более полный подсознательно-сознательный охват, основанный на мобилизации широкого круга ассоциаций. В таком подходе деятельность музыковеда понимается не как анализ, а как причастная к художественности текста исследовательская интерпретация (курсив мой. – Т.К.)» (Коляденко Н., 2013, с. 260). В этой связи вспомним слова М. Хайдеггера: «неточность историко-гуманитарных наук не порок, а лишь исполнение существенного для этого рода исследований требования» (цит. по: (Аркадьев М., 1992, с. 109)).

Музыкальную герменевтику как направление «неклассического музыкознания» относим к синтетическому / интерпретативному типу исследовательской рефлексии. Механизмы исследовательской интерпретации, причастной к художественности текста, Н.П. Коляденко показывает, в частности, на приме-

ре трех процедур синестетического метода интерпретации музыкальных текстов, которые, по мнению исследователя, возможно осмыслить как этапы герменевтического круга (термин Г. Гадамера):

1. Создание целостного визуального гештальта музыкального текста.

2. «Музыкальный осциллограф».

3. «Синестетическое маркирование» музыкального звучания (2013).

Исследователь подчеркивает: «Получаемые в результате применения трех процедур герменевтического круга межчувственные варианты смысла музыкальных образов, фиксирующие их первичную интрамузыкальную семантику, в дальнейшем соединяются с аналитическими приемами, выводящими осмысление текстов на концептуальный уровень. Они подключаются к целостному, интонационному, структурному анализу музыкальных текстов. Однако полученная в результате межчувственной эмпатии целостная смысловая “аура” не позволяет исследователю утратить “живую связь” элементов текста (курсив мой. – Т.К.)» (Коляденко Н., 2013, с. 266).

Обсуждаемые вопросы объединяет и понятие «адекватное восприятие» (разработано В.В. Медушевским), которое дает множество ответов и указывает перспективы научно-методологической мысли. В.В. Медушевский писал: «В современной ситуации проблема адекватности обрела новые грани и новую остроту.

Изменился научный контекст проблемы. Представления о пассивности восприятия сменяются тезисом о его активной творческой природе, о выявлении личностно-

го смысла произведения как необходимым условием его полноценного восприятия. Завоевало всеобщее признание положение о неоднозначности смысла художественного произведения, о принципиальной множественности его исполнительских, музыковедческих и слушательских интерпретаций. Сведение сущности искусства к выполнению им одной лишь гносеологической функции вытеснено пониманием его полифункциональной природы» (1980, с. 141). Эти слова сказаны в 1980 г., но сейчас они «играют» новыми гранями смыслов и обретают новую остроту восприятия.

В.В. Медушевский отмечает: «Музыкальное произведение – это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций. Адекватное восприятие – это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры (курсив мой. – Т.К.)» (1980, с. 143). Адекватное восприятие – «...исторически развивающееся явление, и в современных условиях оно характеризуется новыми свойствами: усилившейся диалогичностью, полифоничностью, стереоскопическим видением произведения в свете целого (культуры) и части (сфер культуры)» (1980, с. 147).

Закономерным в этой связи оказывается вопрос об адекватности интерпретации по отношению к музыкальному тексту. Интерпретация не должна вступать в противоречие с музыкальным текстом: тогда она адекватна и обладает определенной научной ценностью. По мнению В.Г. Кузнецова, «Интерпретация <...> обеспечивает прирост знания,

служит средством приобретения нового знания. Развитие в гуманитарных науках происходит за счет интерпретационных методик <...> множественность различных интерпретаций одного и того же гуманитарного факта является реальным и нормальным состоянием научного знания. Плюрализм мнений в гуманитарных науках является объективным фактором, зависящим от предмета и специфики гуманитарных наук (курсив мой. – Т.К.)» (1991, с. 144).

Адекватная интерпретация «обеспечивает прирост знания» об изучаемом, расширяет представление о нем и его восприятие. В этой связи вспомним высказывание Л.О. Акопяна: «...толковая герменевтика углубляет и расширяет наши представления даже о том, что нам, казалось бы, хорошо знакомо» (2018, с. 66). Вкус и чувство меры, о которых писал Л.О. Акопян, также относятся к понятию «адекватное восприятие» и являются сущностными (путеводными) в исследовательской деятельности.

Как было отмечено, предметом изучения современной отечественной музыкальной герменевтики являются не только музыкальные тексты, но и исследовательские концепции о музыке. В этой связи проблема музыковедческих (шире: искусствоведческих) интерпретаций и рефлексий над ними столь же свежа и остра, как и проблема интерпретаций музыкального текста.

В чем смысл исследовательских интерпретаций и рефлексий над ними? Считаем, что ответить на этот вопрос возможно, обратившись к размышлениям Марселя Пруста о роли шедевров искусства в жизни

человечества. М. Пруст пишет о том, что шедевры обеспечивают прогресс в духовном росте общества, «...в котором сегодня много таких людей, каких просто не найти было, когда появился этот шедевр <...> Так называемое потомство – это потомство самого произведения» (2017, с. 114).

Очевидно, что прирост знания в гуманитарных науках, духовный рост общества обеспечивают не только произведения музыкального искусства (и искусства вообще), но и человеческая (в частности, исследовательская) рефлексия над ними. Музыкальная герменевтика в этой связи – важнейшая составляющая исследовательской рефлексии, важнейшая область гуманитарного познания человечества.

Современное музыкознание «...как наука о человеке и человеческой культуре» (Зенкин К., 2014, с. 9) активно участвует в духовном росте общества и, безусловно, влияет на то, каким будет будущее человечества.

Герменевтика музыкального текста, герменевтика исследовательских концепций о музыке находятся в проблемном поле «неклассического процессуального музыкознания» (понятие М.А. Аркадьева: (1992, с. 106–107)) и нуждаются в исследовательской рефлексии.

Обозначенные выше вопросы – субъективный фактор; проблема научности; проблема адекватности толкования; проблема понимания; проблема доказуемости; проблема целесообразности толкования текста – это опорные точки, над которыми необходимо размышлять, анализируя музыкальное произведение или исследовательскую точку зрения. Они исследовательские «путевод-

ные звезды», следование за которыми обеспечит плодотворную работу над выбранной проблематикой. Их дискуссионная природа

вдохновляет научную мысль. Рефлексия над этими опорными точками есть путь музыкальной герменевтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыкальная наука: Какой ей быть сегодня? Заочный «круглый стол» редакции: Т.С. Бершадская, В.В. Медушевский, О.В. Соколов, И.И. Земцовский, Ю.Г. Кон, В.Э. Девуцкий // Советская музыка. 1988. № 11. С. 83–91; Музыкальная наука: Какой ей быть сегодня? Говорят молодые музыковеды: М. Сторожко, Д. Кириарская, Р. Султанова, Е. Польшаева // Советская музыка. 1989. № 1. С. 71–77; Музыкальная наука: Какой ей быть

сегодня? Заочный «круглый стол» редакции: М.Г. Арановский, Н. Герасимова-Персидская, А.Г. Юсфин // Советская музыка. 1989. № 2. С. 38–43; Музыкальная наука: Какой ей быть сегодня? Е.В. Назайкинский. От редакции // Советская музыка. 1989. № 8. С. 48–55.

² Идею этимологического музыкального анализа предложила И.А. Барсова: (Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66).

ЛИТЕРАТУРА

Акопян Л.О. Возможные модели музыкальной герменевтики // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 3. С. 61–77. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35620619> (дата обращения: 25.05.2022).

Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 168 с.

Березовчук Л.Н. Интерпретатор и аналитик // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 138–143.

Векслер Ю.С. Музыка-послание и музыка-автобиография: Об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 11–19. DOI: 10.7256/2227-9997.2015.1.14792. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33574 (дата обращения: 05.06.2022).

Зенкин К.В. О некоторых методологических особенностях изучения музыки: по следам трудов русских ученых // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 5. С. 1–19. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Zenkin%20K.V._2014_1_%285%29.pdf (дата обращения: 25.04.2022).

Ищенко Е.Н. Герменевтика в дискурсе искусствознания: Метод и истина // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: Сб. ст. / отв. ред. Е.А. Кондратьев. М.: МАКС Пресс, 2022. С. 121–123.

REFERENCES

Akopian, L.O. (2018), "Possible models of musical hermeneutics", *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], no. 3, pp. 61–77, Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35620619> (Accessed 25 May 2022). (in Russ.)

Arkad'ev, M.A. (1992), *Vremennye struktury novoevropeiskoi muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya* [Temporary structures of New European music. The experience of phenomenological research], Biblos, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1993), "Interpreter and analyst", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, pp. 138–143. (in Russ.)

Ishchenko, E.N. (2022), "Hermeneutics in the discourse of art theory: method and truth", *Estetika i germenevtika. Sbornik k 60-letiyu kafedry estetiki MGU* [Aesthetics and hermeneutics. Collection for the 60th anniversary of the Department of Aesthetics of Moscow State University], in E.A. Kondrat'ev (ed.), MAKS Press, Moscow, pp. 121–123. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (2015), "Musical hermeneutics, musical semantics, musical content: comparison of possibilities", *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 1, pp. 20–28. DOI: 10.7256/2227-9997.2015.1.14794, Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33575 (Accessed 05 June 2022). (in Russ.)

Kolomiets, G. G. (2022), "On the question of musical hermeneutics in aesthetics", *Estetika*

Коломиец Г.Г. К вопросу о музыкальной герменевтике в эстетике // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: Сб. ст. / отв. ред. Е.А. Кондратьев. М.: МАКС Пресс, 2022. С. 65–69.

Коляденко Н.П. Синестетический метод интерпретации музыкальных текстов // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 259–266.

Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: МГУ, 1991. 192 с.

Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: Сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.

Пруст М. Под сенью дев, увенчанных цветами: Роман; пер. с фр., ст., примеч. Е. Баевской. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 576 с.

Холопова В.Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 20–28. DOI: 10.7256/2227-9997.2015.1.14794. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33575 (дата обращения: 05.06.2022).

i germeneytika. Sbornik k 60-letiyu kafedry estetiki MGU [Aesthetics and hermeneutics. Collection for the 60th anniversary of the Department of Aesthetics of Moscow State University], in E.A. Kondrat'ev (ed.), MAKS Press, Moscow, pp. 65–69. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2013), “Synesthetic method of interpreting musical texts”, *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeistviya* [Art history in context of other sciences in Russia and abroad. Parallels and interactions], Nobel'-press, Moscow, pp. 259–266. (in Russ.)

Kuznetsov, V.G. (1991), *Germeneytika i gumanitarnoe poznanie* [Hermeneutics and humanitarian cognition], MGU, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1980), “On the content of the «adequate perception» concept”, *Vospriyatie muzyki* [Perception of music], Muzyka, Moscow, pp. 141–155. (in Russ.)

Prust, M. (2017), *Pod sen'yu dev, uvenchannykh tsvetami* [Under the shadow of maidens crowned with flowers], transl. by E. Baevskaya, Inostranka, Azbuka-Attikus, Moscow, 576 p. (in Russ.)

Veksler, Yu.S. (2015), “Music as a message and music as autobiography: on the relevance of the “old” musical hermeneutics”, *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 1, pp. 11–19. DOI: 10.7256/2227-9997.2015.1.14792, Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33574 (Accessed 05 June 2022). (in Russ.)

Zenkin, K.V. (2014), “On some methodological features of the study of music: in the footsteps of Russian scientists”, *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 5, pp. 1–19, Available at: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Zenkin%20K.V._2014_1_%285%29.pdf (Accessed 25 April 2022). (in Russ.)

Сведения об авторе

Корнелюк Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, редактор редакционно-издательского отдела Дальневосточного государственного института искусств, Владивосток

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Author information

Tatiana A. Kornelyuk, Cand. Sc. (Art Criticism), docent, editor of the editorial and publishing department at the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Поступила в редакцию 24.09.2022

После доработки 26.11.2022

Принята к публикации 27.11.2022

Received 24.09.2022

Revised 26.11.2022

Accepted for publication 27.11.2022

© Кладова, И.П., 2022

УДК 78.08

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-163-174

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ. «ЛИТУРГИЯ СЯТОГО ИОАННА ЗЛАТОУСТА»: О ВОСПРИЯТИИ ПРАВОСЛАВНЫХ СИМВОЛОВ И АРХЕТИПОВ «БОГОДУХНОВЕННОГО МОЛИТВОПЕНИЯ»

И.П. Кладова¹

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

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению специфики образно-символического содержания и восприятия хорового цикла П.И. Чайковского «Литургия святого Иоанна Златоуста». Феномен восприятия православных символов исследуется на основе применения психологического, архетипического анализа, посредством которого осмысливаются разные уровни выражения и становления музыкального литургического содержания, интерпретации текста, историко-культурного контекста. В статье рассматриваются православные символы «богодухновенного молитвопения», которые составляют архетипическую основу музыкального мышления и определяют структурно-семантические, жанровые (по М.Г. Арановскому) особенности литургического цикла композитора. На основе анализа содержания концептуальных и эмоциональных архетипов как символических образов осмысливаются логико-семантические основания и композиция хорового цикла П.И. Чайковского. Выделяется символический архетипический образ ектении «Господи, помилуй», выступающий в роли «семантической доминанты», определяющей особенности восприятия Литургии. Процесс музыкального восприятия православных символов осуществляется на основе теоретических положений П. Флоренского, И. Гарднера о духовных основаниях молитвы, участвующих в формировании как богослужебного, церковного канона, так и сочинения композитора. Ценностно-смысловой, экзистенциальный вектор исследования позволил выявить некоторые особенности восприятия сакрального прасимвола «бесконечного времени-вечности» и выделить соборный, диалогический, нелинейный тип мышления, представленный в образно-символическом содержании и восприятии «Литургии святого Иоанна Златоуста».

Ключевые слова: русская духовная музыка, Литургия святого Иоанна Златоуста, восприятие, архетипический анализ текста, контекста, «богодухновенное молитвопение», ектения, концептуальный и эмоциональный архетипы, символ, музыкально-семантическое содержание

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кладова И.П. П.И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста»: О восприятии православных символов и архетипов «богодухновенного молитвопения» // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 163–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-163-174.

P.I. TCHAIKOVSKY. “THE LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM”: ON THE PERCEPTION OF ORTHODOX SYMBOLS AND ARCHETYPES OF “INSPIRED PRAYER”

I.P. Kladova¹

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

Abstract. This article is devoted to the study of the specifics of the figurative-symbolic content and perception of the Tchaikovsky choral cycle “The Liturgy of St. John Chrysostom”. The phenomenon of perception of Orthodox symbols is investigated on the basis of the application of psychological, archetypal analysis, through which different levels of expression and formation of musical liturgical content, interpretation of the text, historical and cultural context are comprehended. The article examines the Orthodox symbols of “inspired prayer”, which form the archetypal basis of musical thinking and determine the structural, semantic, genre (according to M.G. Aranovsky) features of the composer’s liturgical cycle. Based on the analysis of the content of conceptual and emotional archetypes as symbolic images, the logical and semantic foundations and composition of the Tchaikovsky choral cycle are comprehended. The symbolic archetypal image of the litany “Lord, have mercy” stands out, acting as a “semantic dominant” that determines the peculiarities of the perception of the Liturgy. The process of musical perception of Orthodox symbols is carried out on the basis of the theoretical propositions of P. Florensky, I. Gardner on the spiritual foundations of prayer involved in the formation of both the liturgical, church canon and the composer’s composition. The value-semantic, existential vector of the study made it possible to identify some features of the perception of the sacred proto-symbol of “infinite time-eternity” and to highlight the conciliar, dialogical, nonlinear type of thinking represented in the figurative and symbolic content and perception of the “Liturgy of St. John Chrysostom”.

Keywords: Russian spiritual music, The Liturgy of St. John Chrysostom, perception, archetypal analysis of the text, context, “inspired prayer”, litany, conceptual and emotional archetypes, symbol, musical and semantic content

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

For citation: Kladova, I.P. (2022), “P.I. Tchaikovsky. «The Liturgy of St. John Chrysostom»: on the perception of orthodox symbols and archetypes of «inspired prayer»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp.163–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-163-174.

Восприятие и психологический анализ содержания литургического хорового творчества П.И. Чайковского в контексте осмысления традиций, экзистенциальных ценностей православного искусства представляется актуальной и значимой проблемой современного музыкознания, философии, герменевтики, психологии. На протяжении развития истории религии, христианской культуры, как отмечает С.С. Аверинцев, «любое религиозное и тем более мистическое сознание принуждено создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое “неизрекаемое” содержание» (Аверинцев С., 1977, с. 323).

«Литургия святого Иоанна Златоуста» (соч. 41) создана в 1878 г., это первое духовное хоровое цикличе-

ское произведение, предназначенное по замыслу композитора как для обиходного, церковного, так и для публичного концертного исполнения. Обращение П.И. Чайковского к церковным литургическим текстам в разные периоды жизни было продиктовано желанием воссоздать православные хоровые циклы на основе древнейших национальных ценностей, в духе «первобытной простоты» «архетипическом», образно-символическом строе русского богослужебного «богодухновенного пения». Композитор в своем эпистолярном наследии подчеркивает, что преобразование церковного искусства должно органично гармонизировать с первообразом, «с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы» (Чайковский П., 2004, с. 357), быть направлено на освобождение

от чрезмерного европейского влияния и возрождение национальных традиций, сохранение духа и строя православного древнерусского мышления «исконного церковно-русского пения» (Чайковский П., 1990, с. 272).

В процессе создания «Литургии...» П.И. Чайковский подробнейшим образом изучал Обиход, Устав, чинопоследование, содержание православного богослужения. Размышляя о религиозном бытии человека, сущности литургии, в письме к Н.Ф. фон Мекк композитор пишет: «Я совсем иначе отношусь к церкви, чем Вы. Для меня она сохранила очень много поэтической прелести. Я очень часто бываю у Обедни; литургия Иоанна Златоуста есть, по-моему, одно из величайших художественных произведений. Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении» (цит. по: (Чайковский П., 1990, с. 12)).

В анализе специфики музыкального восприятия, мышления, символического содержания литургического цикла композитора представляется важным комплексный, интегративный подход как с позиции православной экзистенциальной философии, богословия (П. Флоренский, И. Гарднер и др.), глубинной психологии, культурологии (К. Юнг, А. Большакова и др.), философии музыки, эстетики (А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин), так и современного музыкознания, исследований по восприятию музыки (В.В. Медушевский, В.Н. Холопова и др.), трудов по отечественной духовной музыке (Н.С. Гуляницкая,

Л.З. Корабельникова, М.П. Рахманова, А.Б. Ковалев, О.А. Урванцева и др.).

Целью статьи является осмысление возможности применения психологического анализа текста и историко-культурного контекста для изучения особенностей восприятия православных символов, концептуальных и эмоциональных архетипов на примере «Литургии святого Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского. Духовные песнопения, литургический цикл композитора считаем правомерным рассматривать как сакральный текст, в котором на бессознательном уровне, во внутреннем плане художественно-музыкального становления функционируют архетипические образы-символы, значимые для православного миропредставления и мировосприятия.

Мысль о существовании изначальных, бессознательных первообразов, первопредставлений в сфере аналитической психологии принадлежит К. Юнгу. Исследуя психологическую природу архетипа, ученый отмечает, что они раскрываются лишь косвенно, через проекцию и проявляются в общечеловеческой символике, мифах, религиозных верованиях, произведениях искусства, в «визионерских жанрах» (Юнг К., 1991, с. 106). В настоящем исследовании «Литургия святого Иоанна Златоуста» может быть рассмотрена как образец прочтения «визионерского жанра», где бессознательные одухотворенные архетипы, символы веры, вечности, Бога организуют весь творческий процесс «образодействия» от зарождения идеи до символического воплощения в тексте и восприятии духовного произведения.

Архетипы рассматриваются современными исследователями как первотип, первообраз, «общекультурная модель», которая «задает некую парадигму развития». «В разные эпохи в культурах разных народов “архетип” воссоздает базовые, сущностные элементы ментального опыта человечества» (Большакова А., 2010, с. 48). Психологический, архетипический анализ символики литургического текста очень тесно переплетается с вопросом адекватности восприятия, интерпретации, понимания композиторских опусов духовной музыки. Как отмечает В.В. Медушевский, сопряжение текста и контекста усиливает «адекватное восприятие» образов-эталонов православной культуры, которые исторически развиваются. Специфика восприятия религиозных символов, духовных песнопений определяется сущностью не только текста, но и контекста, в котором совершается ритуал, формируются модели литургического поведения, психоэмоциональные состояния, переживаемые человеком в процессе службы в церкви. Литургия, в этой связи, может рассматриваться как философский символический инвариант церковного богослужения, как метатекст, выражающий концептуальные и эмоциональные архетипические образы «богодухновенного молитвопения».

В православной культуре «Литургия святого Иоанна Златоуста» является одним из универсальных жанровых архетипов, претворяющих религиозные символы, которые на основе сакрального, экзистенциального диалога «подъемят человека к Богу». Восприятие архетипов

и символов богодухновенного пения возможно только в контексте понимания канонов церкви, традиций православной русской культуры. «Церковное пение, как форма самого богослужения, зависит в первую очередь от общих литургических законов», пишет И. Гарднер, размышляя о природе русского православного искусства. В своих фундаментальных трудах ученый подчеркивает, что «формирующими церковное пение факторами являются: 1) богослужебный текст (то есть слово), 2) богослужебный чин и 3) музыкальный элемент» (Гарднер И., 1997).

Литургическое слово, богослужебный текст, по И. Гарднеру, во-первых, способствует формированию концептуальных архетипов, которые воплощаются в символической образности музыкально-литургического мышления. Отцы русской церкви всегда подчеркивали, что богослужебное пение является одной из форм самого богослужения, одной из форм литургического действия, которое на символическом языке раскрывает догматы православной веры. На основе анализа содержания концептуальных архетипов, символических образов православной молитвы, которые, согласно учению святителя Феофана Затворника, подразделяются на хвалебные, просительные, покаянные и благодарственные типы (цит. по: (Дворецкая М., 2005, с. 75–76)), могут быть рассмотрены логико-семантические основания, влияющие на композицию и концепцию хорового цикла П.И. Чайковского. В контексте настоящей статьи обратимся к значимому образу-символу – ектении, выраженному в кратком мо-

литвословии «Господи, помилуй», и осмыслим его онтологическую, психологическую, ценностно-смысловую, организующую роль в хоровом цикле композитора.

Восприятие «Литургии...» Чайковского начинается со слов «Аминь», «Господи, помилуй», слов «ектений», что в переводе с греческого языка означает «прилежное моление» или «усердное, протяжное моление». В процессе литургической службы священник или диакон возглашают определенные короткие молитвы, на которые хор и народ в церкви отвечает: «Господи, помилуй», или троекратным «Господи, помилуй», «Поддай, Господи» (Чиженко А., 2019).

В церковном Обиходе ектении представляют важные неизменяемые молитвопения, которые совершаются в диалогической форме на протяжении всей литургической службы. «Великая ектения (“Господи, помилуй”) – это обязательно моление всей Церкви, испрашивание Божественной помощи грешному человеку, в различных нуждах его земной жизни»¹. Это краткое молитвословие «Господи, помилуй» может быть воспринято как концептуальный архетип «богодухновенного пения», психолого-семантическое содержание которого определяется взаимодействием двух типов православной молитвы: просительной (прошение о милости Господа) и покаянной (раскаяние грешника). Такое экзистенциальное, диалогическое сопряжение двух молитвенных модусов в сакральном слове «Господи, помилуй» может быть осмыслено через онтологический и психологический эффект, который в трудах П. Флоренского рассматривается

как особая черта религиозного православного символа, как феномен «двойного бытия», единовременное присутствие сакрального и профанного, вечного и временного (Флоренский П., 1993), или как проявление свойств «двуголосого слова» (Бахтин М., 1986).

Во-вторых, по И. Гарднеру, духовно-нравственный, архетипический строй, смысл молитвопения определяются также и местом слова, молитвы в структуре богослужебного чина, сакральным ритмом, временем литургического цикла (вечерни, утрени и т.п.), характером православного соборного действия. Ученый пишет: «Слово даст музыкальным звукам определенный, точно словом высказываемый смысл. Молитва, поучение, повествование и могут быть недвусмысленно выражены только словами. И в богослужении только слова ясно выражают идеи, которые содержатся в молитве, поучении, созерцании и т.п.» (Гарднер И., 2004, с. 53).

Следовательно, отметим, что литургическое слово отвечает за формирование рациональной, сознательной установки восприятия православного молитвопения, его концептуальной архетипической направленности: поучения, созерцания, покаяния, благодарения и т.п. Добавим, что специфика прочтения и восприятия сакральных символических слов относящегося к ектении молитвопения «Господи, помилуй» зависит также от характера и типа службы, от его места в структуре литургического цикла.

В структуре богослужебного чина ектении – это обязательная часть службы литургии в православной церкви. По содержанию прошений

ектении разделяют на такие, как: «сугубая, то есть усиленного моления, содержащая прошения о лицах; просительная, включающая прошения о нуждах – без указания лиц; великая или мирная, в которой объединены прошения той и другой ектений; малая, состоящая из нескольких прошений великой»².

В структуре и содержании Литургии П.И. Чайковского все эти разновидности ектении представлены последовательно, согласно богослужебному чину в первой части цикла литургии Оглашенных (с первого по пятый номер) (см.: (Рахманова М., 1990, с. 276)). Просительная, сугубая и малая ектении присутствуют и в литургии Верных, во второй части цикла, где они также выполняют концептуальную, соборную, структурно-семантическую, организующую функции (это соответствует богослужебному чину³).

Собственно же специфическое содержание музыкально-литургического элемента, по И. Гарднеру, определяемое по сути законами церковного богослужебного слова и чинопоследования, выражает сакральные эмоциональные архетипические состояния молитвы, соборного, богодухновенного пения. Это позволило И. Гарднеру говорить об особой роли православного церковного пения, возможности воплощать образно-смысловое идейное содержание слова, способности выражать эмоциональную партитуру духовных состояний и переживаний, возникающих у прихожан в акте церковного диалога, богослужения, в процессе исполнения и восприятия литургического искусства.

Содержание музыкального элемента определяется литургическим

каноническим текстом, произнесенным или пропетым в церкви: «Слово, окрашенное музыкальным элементом-звуком, сочетает логическую ясность и определенность высказывания с выражением эмоциональной реакции на восприятие выраженным словом идей» (Гарднер И., 2004, с. 53). Эта эмоционально-нравственная реакция на восприятие сакрального слова символически запечатлена композитором в хоровой партитуре, в ее интонационно-семантическом содержании. В процессе восприятия-переживания церковного пения, сакрального слова действует как вербальная установка, отражающая сознательный, рациональный план музыкального литургического мышления, так и бессознательная, иррациональная, невербальная установка, отражающая музыкально-семантическое содержание, эмоционально-образный строй и дух, символическую идею религиозного текста.

Особенности восприятия богодухновенного молитвопения как в каноническом, так и авторском прочтении, определяются не только историко-культурным контекстом, но и «интонационно-синергетическим», эмоциональным, влияющим на формирование стабильных и мобильных компонентов музыкального литургического мышления. Природа «эмоциональных архетипов» изучается В.Н. Холоповой, которая отмечает, что в разных музыкальных культурах, согласно их национальным, географическим, историческим особенностям, сложилось «неповторимое эмоциональное поле», содержание которого образуют «всеобщие (универсальные) эмоциональные архетипы», отража-

ющие типологические «комплексы человеческих переживаний, чувств, регламентирующих жизнь как сообщества, так и индивидуума» (2010, с. 91).

Сакральный символ – явление многомерное, требующее системного подхода к анализу образного содержания литургического цикла. Такой подход позволит выделить как «главнейшие, центральные символы», доминирующие в цикле, так и символы, от них зависимые, «сопутствующие». В процессе анализа текста, контекста и метатекста произведения важно установить единый, центральный прасимвол «времени-вечности», доминирующий в русской православной культуре, значимый для организации литургической службы, который может быть выражен в разных молитвословиях «богодуховенного пения».

Краткое молитвословие «Господи, помилуй» можно рассмотреть в качестве проявления сакрального, центрального прасимвола, выполняющего роль доминирующего концептуального и эмоционального архетипа, выражающего образ сакрального времени-вечности. Это молитвопение, многократно повторяясь, как в границах первой части литургии Оглашенных, так и во второй литургии Верных, сопровождает разные по символической, эмоционально-смысловой наполненности покаянные и благодарственные песнопения. Особые архетипические черты прасимвола находят свое воплощение в системе «сопутствующих символов», образуя единый целостный сакральный образ-гештальт, активизируя процесс восприятия.

В содержании текста в хоровой эмоциональной партитуре «Ли-

тургии святого Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского отражаются канонические закономерности, характерные для православного обиходного цикла. Доминирование покаянно-молитвенного психолого-семантического модуса в первых пяти номерах цикла литургии Оглашенных, который открывается великой ектенией, отражает его основное духовно-нравственное, концептуальное содержание. Смысловой, символический характер текстов литургии Оглашенных определяется как «назидательно-проповедческим», так и «просительно-покаянным» молитвенным, эмоционально-образным строем. Следуя В.В. Медушевскому, отметим, что важной смысловой, символической «гештальтной единицей» является «генеральная интонация» (1993, с. 74). Единая «генеральная интонация» способна охватывать целое произведение от миниатюры до цикла, формируя его бессознательный, глубинный слой восприятия-мышления. В качестве такой объединяющей «генеральной интонации», функционирующей по принципу семантической, эмоциональной, архетипической доминанты, можно рассмотреть упомянутое краткое молитвословие «Господи, помилуй», которое пронизывает хоровую партитуру цикла П.И. Чайковского.

Литургическое исповедальное лирико-психологическое состояние молитвопения «Господи, помилуй», П.И. Чайковский выразил на основе многократного повторения древнейшего православного архетипического текста «богодуховенной молитвы». В первом номере этот прасимвол представлен в свободном, континуальном, несимметрич-

ном метроритмическом изложении, что характерно для древнерусского православного мышления. Психологическая, архетипическая, исповедальная функция этого краткого молитвословия объединяет разные части цикла. Так, благодаря многократному, многовариантному (тринадцатикратному) повторению в первой части ектении великой и эмоционально-образному семантическому доминированию это «богодухновенное молитвопение» создает особое исповедальное эмоционально-звуковое пространство литургии. Согласно св. Иоанну Златоусту: «Христианское пение должно быть пением сердца, а не одних уст: каждый звук голоса должен быть звуком сердца, выражением мысли, отзывом желаний» (цит. по: (Матвеев Н., 1998, с. 22)).

Феномен молитвопения «Господи, помилуй» переводит восприятие слушателя из линейно-повествовательной, временной организации, характерной для исторического, земного времени, в нелинейный способ организации сакрального времени-вечности. Это подтверждает тот факт, что краткое молитвословие «Господи, помилуй» участвует в структурно-семантической организации первой части литургии Оглашенных. В первом номере «После возглашения “Благославленно царство...”» звучит великая ектения, которая начинается на церковной службе со слов «Миром Господу помолимся». Во втором номере «После первого антифона» звучит малая ектения. Отметим, что это краткое молитвословие «Господи, помилуй» соединяется в этой части с контрастным по семантике и эмоциональному знаку славильным типом молитвы: «Слава

Отцу и Сыну и Святому Духу. И ныне и присно и вовеки веков. Аминь». Своеобразной эмоциональной кульминацией покаянного, исповедального, лирико-психологического по состоянию высказывания в литургии Оглашенных является третий номер «После малого входа», в котором представлен один из значимых для сакрального времени символический образ «поклона, покаяния» в семантике молитвопения: «Приидите, поклонимся и припадем ко Христу». При выражении «Трисвятое»: «Святый Боже, / Святый Крепкий, / Святый Безсмертный, помилуй нас», которое звучит на протяжении части троекратно в кульминации и двукратно в завершающей части песнопения, акцентируя восприятие на психосемантике слова «помилуй нас». Особо подчеркнем, как указывается в богослужебных книгах, что «каждое молитвенное прошение ектении сопровождается крестным знаменiem и поясным поклоном»⁴, что свидетельствует о психологическом, экзистенциальном содержании сакрального «двуголосого» литургического слова.

В четвертом номере «После чтения Апостола “Аллилуиа”» молитвословие «Господи, помилуй» звучит трижды: «И духови твоему. Слава Тебе, Господи, слава Тебе». В цикле происходит постепенный переход из покаянной эмоциональной сферы в благодарственную, с появлением краткого молитвословия «Аллилуиа» и пятом номере «После чтения Евангелия “Слава Тебе, Господи, слава Тебе. Господи, помилуй”» (на сугубую ектению), которая вновь завершается тайносовершительной формулой «Аминь»,

как бы обрамляя первый круг цикла («Да будет так»). Следовательно, процесс развития образа-символа ектении «Господи, помилуй» в первой части литургии Оглашенных может свидетельствовать о выделении этого молитвенного архетипического символа в качестве семантической доминанты, создающего в процессе восприятия внутреннее смысловое, эмоциональное единство цикла.

Во второй части цикла – литургии Верных образ-символ покаяния, прошения «Господи, помилуй» звучит в трех номерах: седьмом «После херувимской песни», двенадцатом «После возглашения “Твоя от твоих...”» и пятнадцатом, в финале цикла «После возглашения», «Со страхом Божиим...», «Благословен Грядый во имя Господне Аминь. И со духом твоим. Господи, помилуй. Подай, Господи. Тебе Господи». В заключительном номере, наряду с благодарственными, славильными психосемантическими красками «Аллилуиа», в песнопения вновь возвращается «просительно-покаянный» символический «двуголосый» эмоциональный архетип.

Предположим, что образ-символ ектении, выраженный в кратком молитвословии «Господи, помилуй», можно рассматривать как концептуальный архетип, семантическую доминанту, которая, благодаря многократному повторению в разных разделах литургии, способствует формированию в процессе восприятия нелинейного типа музыкального мышления проявлению свойств обратной (сферической) перспективы (по: (Флоренский П., 1993)), создает ощущение движения по сакральному кругу, олицетворяющему прасимвол, архетип «бесконечно-

го времени-вечности», характерный для древнерусского православного мышления, потребность человека в сакральном преображении. «В теории византийской и древнерусской иконописи обратная (сферическая) перспектива служила не изображению сюжетов Святого Писания с точки зрения человека-художника, а выражению недоступных прямому умозрению вечных и неизменных божественных смысловых сущностей» (Коляденко Н., 2022, с. 87).

Таким образом, образ-символ «Господи, помилуй» в литургическом цикле выполняет роль эмоционального и концептуального архетипа, своеобразной семантической доминанты, скрепляющей и определяющей сквозное развитие просительно-покаянной, молитвенной образной сферы в разных песнопениях и, тем самым, объединяющим все части литургического цикла в единое хоровое целое. Семантика Ектении формирует определенное архетипическое эмоционально-нравственное состояние, которое выражено кратким молитвословием «Господи, помилуй» и выполняет функцию «генеральной интонации», сонастраивающей в процессе восприятия духовных песнопений цикла прихожан на соборное покаянное, исповедальное чувство.

Осмысливая роль и значение данного литургического цикла, А. Никольский пишет, что П.И. Чайковский «первый из композиторов написал полную литургию, где решительно все, что должен исполнять хор, положено на музыку, то есть не только главные песнопения, как у прежних авторов, но и все ектении, все краткие

молитвословия, все ответы клира на возгласы священников» (цит. по: (Гуляницкая Н., 2002, с. 35)). Думается, тем самым П.И. Чайковский акцентировал экзистенциальное, образно-символическое значение семантической доминанты богодухновенного молитвопения «Господи, помилуй», выражающей просительнопокаянный дух литургического действия, диалог соборного коллективного сознания, значимость «экземпляристического» («по образу и подобию») сакрального мышления, единство и целостность православного духа и строя литургии.

Религиозно-символическое значение ектении «Господи, помилуй» в процессе восприятия молитвопения способствует формированию духовно-сущностных эмоциональных переживаний, сакральных чувств, о которых говорили святые отцы русской церкви: «Господь желал, чтобы мелодия была символом духовной гармонии души» (цит. по: (Матвеев Н., 1998, с. 17)). Проявление исповедальности, диалогичности древнерусского искусства, обращенное к архетипическим закономерностям восприятия-мышления, нашедшим свое претворение в развитии и онтологической роли молитвословия «Господи, помилуй», позволяет говорить о выражении в «Литургии святого Иоанна Златоуста»

П.И. Чайковского канонических православных структурно-семантических особенностей. Присутствие в «Литургии...» свойств обратной перспективы, нелинейного, несимметричного, континуального литургического мышления, характерных для древнерусского соборного литургического творчества, показывает специфику сакрального «времени-вечности».

Рассматриваемая в данном контексте, «Литургия...» П.И. Чайковского становится символическим инвариантом церковного богослужения, метатекстом, являющим концептуальные и эмоциональные архетипические сакральные образы «богодухновенного молитвопения», музыкально-хорового сакрального хронотопа «бесконечного времени-вечности». Литургия выражает суть храмового православного богослужбного искусства, где авторское «субъективное, индивидуальное сознание» композитора вступает в диалог с разноликими молитвенно-созерцательными образами соборного, хорового коллективного, архетипического бессознательного, воплощает потребность человека в духовно-нравственном преображении, по словам святого Иоанна Златоуста: «Спаситель воспел, чтобы и мы пели подобным образом» (цит. по: (Матвеев Н., 1998, с. 17))⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Всенощное бдение и Литургия. Разъяснение церковного богослужения / сост. Л.П. Медведева, Е.В. Тростникова, М.М. Бернацкий, А.Г. Дунаев // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/vsenoshhnoebdenie-i-liturgija-raz-jasnenie-tserkovnogo-bogosluzhenija/ (дата обращения: 15.02.2022).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Православная энциклопедия. Ектения / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Т. 18. URL: <https://www.pravenc.ru/text/189661.html> (дата обращения: 05.05.2021).

⁵ О всесловном участии народа в церковно-богослужбном пении и о порядке этого пения // Азбука веры. URL: <https://>

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья (К постановке проблемы) // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 308–338.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Большакова А.Ю. Архетип-концепт-культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 47–57.

Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении: Сб. ст. / сост. О.В. Лада. М.: Талан, 1997. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe-Bogoslužhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/12> (дата обращения: 12.01.2022).

Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Сущность, система и история. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 498 с.

Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 432 с.

Дворецкая М.Я. Святоотеческая психология: Учеб. пособие / под общ. ред. Е.К. Веселовой. СПб.: Русская симфония, 2005. 168 с.

Коляденко Н.П. Музыкальность в системе искусств: Синергетический аспект. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2022. 153 с.

Матвеев Н.В. Хоровое пение: Учеб. пособие по «Хороведению». М.: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1998. 287 с.

Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.

Рахманова М.П. Примечания // Чайковский П.И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 63. М.: Музыка, 1990. С. 276–278.

Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ, 1993. 365 с.

Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: Учеб. пособие. М.: Сов. композитор, 2010. 346 с.

Чайковский П.И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 63. М.: Музыка, 1990. 279 с.

Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: В 3 кн. Кн. 1. 1876–1878 годы. М.: Захаров, 2004. 622 с.

REFERENCES

Averintsev, S.S. (1977), “Symbolism of the early Middle Ages (To the formulation of the problem)”, *Semiotika i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Semiotics and artistic creativity], Moscow, pp. 308–338. (in Russ.)

Bakhtin, M.M. (1986), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], Iskustvo, Moscow, 445 p. (in Russ.)

Bol'shakova, A.Yu. (2010), “Archetype-concept-culture”, *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], no. 7, pp. 47–57. (in Russ.)

Chaikovskii, P.I. (1990), *Polnoe sobranie sochinenii: V 63 t.* [The complete works: In 63 vols.], Vol. 63, Muzyka, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Chaikovskii, P.I. (2004), *Perepiska s N.F. fon Mekk: v 3 kn.* [Correspondence with N.F. von Meck: In 3 books], Book 1, Zakharov, Moscow, 622 p. (in Russ.)

Chizhenko, A. (2019), “What is a litany?”, *Pravoslavnaya zhizn'* [Orthodox life], February 08, Available at: <https://pravlife.org/ru/content/chto-takoe-ekteniya> (Accessed 15 January 2022). (in Russ.)

Dvoretskaya, M.Ya. (2005), *Svyato-otcheskaya psikhologiya* [Patristic psychology], in E.K. Veselova (ed.), *Russkaya simfoniya*, Saint Petersburg, 168 p. (in Russ.)

Florenskii, P.A. (1993), *Ikonostas: Izbranny'e trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected works on art], MIFRIL, Saint Petersburg, 365 p. (in Russ.)

Gardner, I. (1997), “Church singing and church music”, *O tserkovnom penii* [About church singing], in O.V. Lada (comp.), *Talan*, Moscow, Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe-Bogoslužhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/12> (Accessed 12 January 2022). (in Russ.)

Gardner, I.A. (2004), *Bogoslužebnoe penie Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Kniga 1. Sushhnost', sistema i istoriya* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Book 1. Essence, system and history], *Pravoslavnyi Svyato-Tikhonovskii Bogoslovskii institut*, Moscow, 498 p. (in Russ.)

Gulyanitskaya, N.S. (2002), *Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka* [Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the twentieth century], Moscow, 432 p. (in Russ.)

Чиженко А. Что такое ектения? // Православная жизнь. 08.02.2019. URL: <https://pravlife.org/ru/content/chto-takoe-ekteniya> (дата обращения: 15.01.2022).

Юнг К. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX век: Мыслители Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 103–118.

Kholopova, V.N. (2010), *Muzykal'nye emotsii* [Musical emotions], Sovetskii kompozitor, Moscow, 346 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2022), *Muzykal'nost' v sisteme iskusstv: sinergeticheskii aspekt* [Musicality in the system of arts: a synergetic aspect], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 153 p. (in Russ.)

Matveev, N.V. (1998), *Khorovoe penie* [Choral singing], Izdatel'stvo bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo, Moscow, 287 p. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation form of music], Kompozitor, Moscow, 268 p. (in Russ.)

Rakhmanova, M.P. (1990), "Notes", *Chaikovskii P.I. Polnoe sobranie sochinenii: V 63 t.* [Tchaikovsky P.I. The complete works: In 63 vols.], Vol. 63, Muzyka, Moscow, pp. 276–278. (in Russ.)

Yung, K. (1991), "Psychology and poetic creativity", *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX vek: Mysliteli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-consciousness of European culture of the twentieth century: Thinkers of the West about the place of culture in modern society], Politizdat, Moscow, pp. 103–118. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кладова Ирина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: ipkladova@gmail.com

Author information

Irina P. Kladova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Musical Education and Enlightenment at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: ipkladova@gmail.com

Поступила в редакцию 17.10.2022
После доработки 14.11.2022
Принята к публикации 20.11.2022

Received 17.10.2022
Revised 14.11.2022
Accepted for publication 20.11.2022

© Ян Аожань, 2022

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-175-182

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКОТЕРАПИИ НА ВОСТОКЕ И ЗАПАДЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Ян Аожань¹

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

Аннотация. Вопросы музыкальной терапии актуальны для специалистов в области музыкального образования, медицины, нейрофизиологии, психологии. В данной статье рассматривается становление музыкальной терапии в восточных и западных странах, начиная с 2500 г. до н.э. до конца XX в. Затрагиваются вопросы формирования музыкальной терапии как науки и ее связей с медициной, нейрофизиологией, психологией. Цель данного исследования – показать основные этапы развития музыкальной терапии в историко-культурном контексте с древнейших времен по настоящее время на Востоке и Западе (в Древней Греции и Риме, Древнем Китае, Древней Индии, современных США, России и Китае) и выявить основные подходы и различия. Методы исследования – исторический, культурологический, аналитический. Зарубежные и отечественные ученые зафиксировали положительный эффект музыкотерапии на физиологическое состояние человека. Ключевые выводы работ, которые повлияли на дальнейшее развитие области, представлены в статье. Показано, что важной задачей музыкальной терапии является подбор музыкального материала, определенных звуков и ритмов, позволяющих добиться переживания катарсиса у больного.

Ключевые слова: лечебное воздействие музыки, музыкальная психология, музыкальная терапия, психология

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ян Аожань. Становление музыкотерапии на Востоке и Западе в исторической перспективе // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 175–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-175-182.

THE FORMATION OF MUSIC THERAPY IN THE EAST AND WEST IN HISTORICAL PERSPECTIVE

Yang Aozhan¹

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

Abstract. The issues of music therapy are of interest for specialists in the field of music education, medicine, neurophysiology, and psychology. In this article, we reviewed the development of music therapy in Eastern and Western countries from 2500 B.C. until the end of the 20th century. The issues of the formation of music therapy as a science and its connections with medicine, neurophysiology, and psychology are touched upon. The purpose of this study is to show the main stages of the formation of music therapy in the historical and cultural context from ancient times to the present in the East and West (in Ancient Greece and Rome, Ancient China, Ancient India, USA, Russia and China) and identify the main approaches and differences. Research methods are historical, cultural, analytical, description method. Many foreign and domestic scientists have recorded the positive effect of music therapy on the physiological state of a person. We will present the some of their key findings which influenced the further development of the field, in the article. As a result, it is shown that an important task of music therapy is the selection of musical material, certain sounds and rhythms that allow the patient to experience catharsis.

Keywords: therapeutic effect of music, music psychology, music therapy, psychology

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

For citation: Yang Aozhan (2022), "The formation of music therapy in the East and West in historical perspective", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 178–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-175-182.

Начиная с древнейших времен, интерес к психологии и психике человека постоянно возрастает, в том числе к механизмам воздействия музыки на психику и здоровье человека. Этими вопросами занимаются такие науки, как музыкальная терапия и психология. Цель исследования – показать основные этапы становления музыкальной терапии и психологии в историко-культурном контексте, начиная с 2500 г. до н.э. до конца XX в. в разных странах. Историческая картина этой сферы деятельности и на Востоке, и на Западе показана в опоре на доступные русско-, англо- и китайскоязычные источники и отмечено влияние, приписываемое музыке в различные исторические периоды.

Подобное общее описательное исследование, включающее в себя историю музыкальной терапии и психологии и на Западе, и на Востоке с древнейших времен до сегодняшнего дня, представляется впервые. Для этого был проведен анализ исследований, результаты которых кратко даны в статье. Так как мы рассматриваем исторические предпосылки развития дисциплины, различные подходы к лечению человека музыкой, мы не разграничиваем области терапии и психологии как таковой – это требует отдельного исследования. В дальнейшем мы будем называть область, занимающуюся вопросами влияния музыки на состояние человека, музыкотерапией.

Вопросы влияния музыки на человека освещались еще в работах древнегреческих философов Аристотеля, Платона, Пифагора, рассматривались они и в Древней Индии и Китае, Италии, Германии (Landis-Shack N., 2017, p. 340). Например, Платон писал о воздействии разных ладов не только на психику, но и на поступки человека. По мнению другого древнегреческого философа – Аристотеля, с помощью ладов можно воздействовать на эмоциональное состояние человека: «...уравновешивающее воздействие на психику человека оказывает дорийский лад – мужественный и серьезный. Фригийский лад воспринимался им как неуравновешенный и возбуждающий, лидийский лад – как жалобный и размягчающий» (Петрушин В., 2022, с. 15). Согласно концепции катарсиса, разработанной Аристотелем, зрители древнегреческих трагедий освобождались от болезненных аффектов, излечивали душу.

Пифагором было введено понятие эвритмии, согласно его теории вся деятельность человека пронизана определенным ритмом, поэтому ритм может навредить человеку, если выбран неправильно. В этом случае человек испытывает разнообразные трудности в повседневной жизни, при общении с людьми, в деловой сфере. Гармоничное развитие происходит при воздействии соответствующего для конкретного человека ритма. Он устанавливал и подбирал ритмы, которые могли

бы излечивать душевные недуги и благотворно воздействовать на психику пациентов (Петрушин В., 2022, с. 7). В Древней Греции и Риме врачи считали, что необходимо лечить и тело, и душу одновременно, и музыка использовалась для лечения души.

Теории воздействия музыки на человека существовали гораздо раньше на Востоке, в Древнем Китае. Несмотря на то что за долгое время в Китае не сложилось единой науки о влиянии музыки на психику человека, она часто использовалась как лечебное средство. Например, самый ранний из сохранившихся китайских медицинских текстов «Классика внутренней медицины Желтого императора» (Император Хуан-ди жил с 2711 до н.э. по 2597 до н.э.) впервые ввел так называемую «теорию пяти тонов» в область медицины (Лю Вэй, 2003, с. 17). Считалось, что пять тонов органически связаны с пятью органами человека (селезенка, легкие, печень, сердце и почки) и соответственно воздействуют на них. Также они связаны и с пятью волями (мышление, беспокойство, гнев, радость и страх). Этот подход к лечению показывает целостность концепции китайской медицины, а также выстраивает рамки теорий, связанных с акустикой и медициной, создавая терапию пяти тонов (Линь Хуэйфэнь, 2006, с. 156). Данный уникальный подход в рамках музыкальной терапии направлен на лечение заболеваний с помощью пяти различных тонов музыки: цзяо (角), вэй (徵), гун (宫), шан (商) и юй (羽), и основан на традиционной пятитоновой теории китайской медицины. Значение тонов следую-

щее: тон гун – гармоничный, помогает работе селезенки и стимулирует аппетит; тон шан – звучный и мощный, хорошо сдерживает гнев и делает человека спокойным; тон цзяо – ровный и спокойный, хорошо устраняет депрессию и помогает заснуть; тон вэй – подавленный и напевный, регулирует работу кровеносных сосудов и бодрит дух; тон юй – мягкий и основательный, настраивает человека на размышления и просветляет разум.

Начиная с династий Тан (618–907) и Сун (960–1279), использование музыки для лечения болезней стало более широко применяться в клинической практике. Косвенно это подтверждает история из сборника «Оуян Вэньчжун Гуна», где литератор династии Сун Оуян Сю пишет, что он похудел из-за беспокойства о политических делах, и неоднократно безрезультатно принимал лекарства. Однако обязательное прослушивание древней песни «Гун Шэн» несколько раз в день улучшило его психологическое состояние, а в результате и здоровье. Таким образом, он не просто «слушал музыку», а систематически слушал именно конкретное произведение, хотя история не подсказывает нам, назначено ли это было врачом или писатель принял решение самостоятельно.

Известный врач Чжан Цзыхэ (1156–1228) использовал музыкальную терапию для лечения чрезмерно «грустных» пациентов, прося артистов танцевать и петь в дополнение к иглоукалыванию и лекарствам. Когда вводили иглы, музыкантов просили играть на флейтах и барабанах, сопровождая это пением, чтобы отвлечь внимание пациента. Чжан Цзыхэ также выступал за

изучение музыкальных инструментов пациентами, чтобы повысить музыкальную грамотность и ослабить боль.

Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) лечение музыкой получило дальнейшее развитие. В эпоху династии Мин Гун Цзючжун предположил, что пение может культивировать личность и уменьшать количество болезней у человека. У Шицзи, известный ученый династии Цин, уделял особое внимание роли музыкальной терапии. В труде «Теории параллелизма» он отмечал, что «болезни семи эмоций можно облегчить, наблюдая за цветами и слушая музыку, что лучше, чем принимать лекарства» (Линь Хуэйфэнь, 2006, с. 156). Считалось, что контролируемое прослушивание музыки способствует душевному благополучию, физическому здоровью и восстановлению после болезней.

В период династии Мин музыке придавалось большое политическое значение и важное внимание уделялось произведениям, где возвышалась роль правителя, это делалось при помощи характерных звуков. Подбирались такие ритмы, которые могли воздействовать на человека и внедрять в его душу нотки страха и благоговения перед властью (Сю Х., 2000, с. 234). Таким образом, в Древнем Китае музыкальная психология развивалась периодами, отдельными врачами, а не систематически, и применялась не только для лечения людей, но и для манипулирования массами; отмечалось влияние на человека определенных мелодий и тонов.

В Древней Индии музыка рассматривалась и использовалась как

лекарство. Считалось, что лечебный эффект исходил из вибраций, которые возникали благодаря пропеванию звуков. Методика включала в себя дополнительно визуализацию цветов и пропускание одновременно звуков и цветов через органы. Каждому органу соответствовал определенный цвет и звук-вибрация. В.И. Петрушин отмечает, что для воздействия на определенные органы, необходимо было пропевать определенные звуки («храам», «хриим», «хруум», «храйм», «храум», «хра») (2022, с. 18). В Индии считалось, воздействие звучания происходит при непосредственном воспроизведении звуков человеком, а также музыкальное воздействие применялось совместно с цветовым воздействием и подразумевало использование воображения.

Музыкотерапия, как научная дисциплина в контексте музыкальной психологии в Европе, стала рассматриваться в середине XIX столетия, когда появились первые ключевые труды в этой области. Э. Вебер и Г. Фехнер указали на взаимосвязь ощущений, вызванных силой звукового раздражителя. В 1859 г. была опубликована книга немецкого исследователя Г. Гельмгольца, разработавшего резонансную теорию слуха, основой которой является теория о том, что слуховые ощущения возникают при резонировании внутренних органов слуха в ответ на внешние воздействия.

Работа Гельмгольца дала толчок развитию музыкальной психологии, теория которой стала базой для дальнейших изысканий в данной области (Bunt L., 2001, p. 190). В 1873 г. была опубликована работа «Музыкальная психология», ав-

тором которой являлся Г. Риман. К. Штумпф расширил исследования в области музыкальной психологии: он изучал отдельные свойства и стороны звучания и особенности их слышания. В 1931 г. вышла книга «Музыкальная психология», автор которой швейцарский ученый Э. Курт – основоположник теории восприятия музыки.

Музыкотерапия активно применялась во Франции и Голландии, особенно в практике психотерапии. Музыка подбиралась с учетом заболевания и недуга. Кроме того, музыку как терапию использовали в отоларингологии, так как прослушивание определенной музыки, ритмов и колебаний положительно влияет на «нервы внутреннего уха» (Landis-Shack N., 2017, р. 336). Шведская школа музыкотерапии раскрывает концепцию психорезонанса. Человеческое сознание входит в резонанс с гармоничными звуками. В США музыкотерапия применялась при лечении ветеранов Второй мировой войны. В дальнейшем была открыта клиника, где проходили лечение дети и пожилые люди. Такие клиники открывались в Англии и Германии, где музыкотерапия применялась достаточно успешно для лечения детей и взрослых (Bell T., 2016, р. 228).

В середине XX в. Э.Т. Гастон изучал музыкальное восприятие и утверждал, что музыка – это продукт ума, следовательно, вибрационные элементы частоты, формы, амплитуды и продолжительности не являются музыкой для человека до тех пор, пока они не будут интерпретироваться как высота, тембр, громкость (Gaston E., 1957, р. 26). Реакция же человека, происходя-

щая после того, как вибрации будут интерпретироваться, будет уникальна для каждого, так как зависит от предыдущего музыкального опыта. Дж.Д. Бойл в статье 1992 г. объясняет, что текущую сенсорную информацию можно сравнить с сохраненной репрезентативной записью предшествующего опыта, тем самым управляя музыкальной реакцией (Boyle J., 1992, р. 250).

Музыкотерапия как отдельная дисциплина в Китае зародилась позднее, чем в европейских странах – в начале 1980-х гг., когда в 1985 г. в санатории «Мавандуй» в Чанша (провинция Хунан), был создан первый кабинет психологической музыкальной терапии. С тех пор во многих психиатрических больницах и санаториях стали работать кабинеты музыкальной терапии. В октябре 1989 г. было создано Китайское общество музыкальной терапии, представленное в 25 провинциях и городах. В 1996 г. в Центральной консерватории музыки был открыт Исследовательский центр музыкальной терапии, который объединил современную музыкальную терапию с электротерапией и традиционной китайской медициной. Было проведено большое количество исследований теорий и методов музыкальной терапии с китайской спецификой: музыкальная электротерапия, музыкальная электроакупунктура, музыкальная электроакупунктурная анестезия и музыкальная электромагнитная терапия (Лю Вэй, 2003, с. 17). Однако музыкальная терапия в Китае все еще находится в зачаточном состоянии, и как клиническая практика, так и базовая теория еще не изучены и не разработаны, что значительно ограничивает каче-

ство и объем возможных предлагаемых услуг музыкальной терапии.

Русские исследователи также внесли значительный вклад в область исследования музыкальной терапии в психологии. В 1913 г. благодаря В.М. Бехтереву был создан Комитет по исследованию влияния музыки на организм человека (Линь Хуэйфэнь, 2006, с. 156). В 1925 г. вышли книга Л.С. Выготского «Психология искусства» и в 1947 г. Б.М. Теплова «Психология музыкальных способностей», что явилось началом развития музыкальной психологии в России. Российские музыковеды, Е.В. Назайкинский и В.В. Медушевский, выделили особенности и структуру музыкального восприятия и музыкального мышления. Все с нарастающей силой продолжают интересоваться специалисты взаимосвязью музыкального образования и психологии.

В России активно применяются различные виды арт-терапии, в том числе музыкотерапия, что подтверждается большим количеством трудов в этой области. Музыкотерапия рассматривается в трудах Л.Я. Брусиловского, В.И. Петрушина, И.М. Гриневой и др., вокалотерапия – в работах С.В. Шушарджана. А.Л. Гройсман и В.Л. Райков зафиксировали, что мелодичная музыка успокаивает, ритмичная тонизирует. В Москве в 1997 г. была создана Международная академия интегративной музыкотерапии (МАИМ). В академии были собраны лучшие достижения этой сферы деятельности из классической и народной медицины, а также знаний из разных областей.

Музыкотерапия является инструментом коррекции многих рас-

стройств и заболеваний, активно применяется для устранения коммуникативных проблем. Однако главным ключом и механизмом является подбор музыкальных произведений, звуков или ритмов, позволяющих больному испытать катарсис (Налбандян М., 2012, с. 115). В последнее время музыкальная терапия достаточно быстро развивается на стыке общей психологии, нейрофизиологии, медицины и музыкознания.

При попытке исследовать влияние музыки на поведение человека могут возникнуть следующие вопросы: каков языковой аспект или синтаксис музыки, какое сочетание звуковых, визуальных и кинестетических переживаний является подходящим, откуда исходит смысл музыки. Ученые, стремясь найти ответы на эти вопросы, организовали первые три симпозиума в Анн-Арборе в 1978, 1979, 1982 гг., в которых приняли участие около 150 музыкантов и психологов. Симпозиумы показали, что вопросы музыкальной психологии должны решаться на стыке наук, включая не только музыковедение и психологию, но также другие социальные и прикладные науки (Stultz D., 2018, p. 20).

Таким образом, в результате анализа представленных источников на русском, английском и китайском языках мы пришли к следующим выводам.

Вопрос лечебного воздействия музыки освещался еще в работах древнегреческих философов, рассматривался в Древней Индии и Китае начиная примерно с 2500 г. до н.э., а также подробно разрабатывался в Италии, Германии, Швеции, Гол-

ландии, Франции, США, России, Китае начиная с середины XIX в. Плеяда зарубежных и отечественных ученых зафиксировала в начале XX в. положительный эффект музыкотерапии на физиологическое состояние человека.

Подходы к использованию музыкотерапии в различных странах с древнейших времен немного отличались, хотя везде признавалось наличие лечебного воздействия. Еще с 2500 г. до н.э. стало известно, что звуки по-разному воздействуют на организм. В Древнем Китае использовали для лечения, определенную

музыку, в Древней Греции возникла теория воздействия ритмов на человека, а в Древней Индии считалось, что определенные звуки должен издавать сам больной, чтобы организм испытал благотворное влияние.

Музыкальная терапия в западных странах базируется в основном на подборе определенных музыкальных звуков (отдельных или музыкального произведения), позволяющих воздействовать на больного и вызывать у него катарсис. Продолжается научная разработка вопроса подбора таких звуков в каждом конкретном случае.

ЛИТЕРАТУРА

Линь Хуэйфэнь. История музыкальной терапии в Китае // Китайский журнал клинической реабилитации. 2006. Т. 10, № 11. С. 156–157. (На кит. яз.)

Лю Вэй. О теоретических основах пятиновой терапии // Национальный медицинский форум. 2003. Т. 18, № 5. С. 17. (На кит. яз.)

Налбандян М.А., Мигунова М.Г. Музыкотерапия и ее становление в науке и практике // Кант. 2012. № 2. С. 113–116.

Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. и практикум для вузов. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2022. 380 с.

Сю Х. История музыкального образования в Древнем Китае: Династия Мин. Пекин: Мир книги, 2000. 698 с.

Bell T.P., McIntyre K.A., Hadley R. Listening to classical music results in a positive correlation between spatial reasoning and mindfulness // *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 2016. No. 26. P. 226–235.

Boyle J.D. Evaluation of music ability // *Handbook of research on music teaching and learning* / ed. by R. Colwell. New York: Schirmer Books, 1992. P. 247–265.

Bunt L., Pavlicevic M. Music and emotion: Perspectives from music therapy // *Series in affective science. Music and emotion: Theory and Research* / ed. by P.N. Justin, J.A. Sloboda. New York: Oxford University Press, 2001. P. 181–201.

Gaston E.T. Factors contributing to responses to music // *Music therapy* / Ed. by E.T. Gaston. Lawrence, KS: The Allen Press, 1957. P. 23–30.

REFERENCES

Bell, T.P., McIntyre, K.A., Hadley, R. (2016), "Listening to classical music results in a positive correlation between spatial reasoning and mindfulness", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, no. 26, pp. 226–235. (in Eng.)

Boyle, J.D. (1992), "Evaluation of music ability", *Handbook of research on music teaching and learning*, in R. Colwell (ed.), Schirmer Books, New York, pp. 247–265. (in Eng.)

Bunt, L., Pavlicevic, M. (2001), "Music and emotion: Perspectives from music therapy", *Series in affective science. Music and emotion: Theory and Research*, in P.N. Justin & J.A. Sloboda (eds), Oxford University Press, New York, pp. 181–201. (in Eng.)

Gaston, E.T. (1957), "Factors contributing to responses to music", *Music therapy*, in E.T. Gaston (ed.), The Allen Press, Lawrence, KS, pp. 23–30. (in Eng.)

Landis-Shack, N., Heinz, A.J., Bonn-Miller, M.O. (2017), "Music therapy for posttraumatic stress in adults: A theoretical review", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, no. 27, pp. 334–342. (in Eng.)

Lin Huifen (2006), "The history of Chinese music therapy traced back to Ming Dynasty", *Chinese Journal of Clinical Rehabilitation* [中国临床康复], vol. 11, no. 10, pp. 156–157. (in Chin.)

Liu Wei (2003), "On the theoretical basis of five-tone therapy", *Chinese Medicine Forum* [国医论坛], vol. 18, no. 5, p. 17. (in Chin.)

Landis-Shack N., Heinz A.J., Bonn-Miller M.O. Music therapy for posttraumatic stress in adults: A theoretical review // *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. 2017. No. 27. P. 334–342.

Stultz D.L., Lineweaver T.T., Brimmer T., Cairns A.C., Halcomb D.J., Juett J., Plewes J. «Music first»: An alternative or adjunct to psychotropic medications for the behavioral and psychological symptoms of dementia // *GeroPsych: The Journal of Gerontopsychology & Geriatric Psychiatry*. 2018. No. 31. P. 17–30.

Nalband'jan, M.A., Migunova, M.G. (2012), “Music therapy and its formation in science and practice”, *Kant [Kant]*, no 2, pp. 113–116. (in Russ.)

Petrushin, V.I. (2022), *Muzykal'naya psikhologiya [Music psychology]*, 4th ed, revised, Yurayt, Moscow, 380 p. (in Russ.)

Stultz, D.L., Lineweaver, T.T., Brimmer, T., Cairns, A.C., Halcomb, D. J., Juett, J., Plewes J. (2018), “«Music first»: An alternative or adjunct to psychotropic medications for the behavioral and psychological symptoms of dementia”, *GeroPsych: The Journal of Gerontopsychology & Geriatric Psychiatry*, no. 31, pp. 17–30. (in Eng.)

Xu, H. (2000), *The history of music education in Ancient China: Ming dynasty*, The World of Book, Beijing, 698 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ян Аожань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail:1101940964@qq.com

Author information

Yang Aozhan, postgraduate of the Department of Music Education and Enlightenment at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail:1101940964@qq.com

Поступила в редакцию 20.03.2022
После доработки 12.11.2022
Принята к публикации 20.11.2022

Received 20.03.2022
Revised 12.11.2022
Accepted for publication 20.11.2022

© Светлова, О.А., 2022

УДК 78.072

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-183-192

ТЕАТРАЛЬНАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА Е.В. КОРША В «ТОМСКИХ ГУБЕРНСКИХ ВЕДОМОСТЯХ»

О.А. Светлова¹

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

Аннотация. Статья посвящена публицистической деятельности в сфере театральной и музыкальной критики известного сибирского журналиста и редактора Евгения Валентиновича Корша, жившего в Томске в 1880–1888 гг. Определяется его значение в сибирской музыкально-критической журналистике на этапе ее становления. Впервые рассматриваются заметки и рецензии Корша о драматических спектаклях и концертах в Томске, опубликованные в «Томских губернских ведомостях» в 1882–1883 гг., когда он был редактором неофициальной части газеты. Корш ввел рубрику «Театральная хроника», где регулярно размещал критические отзывы. Он стал первым автором музыкально-критических публикаций в правительственной прессе о концертах Томского отделения Императорского русского музыкального общества, гастролеров и местных музыкантов-любителей. В статье анализируются некоторые публикации Корша, которые дают представление о его критическом стиле и позволяют очертить ключевые аспекты его критики. Он поднимал такие острые вопросы, как репертуар провинциального театра, уровень постановок, исполнительского дарования и мастерства артистов, фиксировал посещаемость спектаклей и концертов, отражал мнение публики. Рецензент подвергал жесткой критике слабые пьесы, излишне эффектные театральные приемы, фальшивую игру, пренебрежение русским репертуаром, равнодушие публики, но поддерживал артистов среднего уровня за естественность и верность интонации, старательное исполнение и добросовестное отношение к искусству. Сделан вывод о том, что в томской губернской прессе Е.В. Корш стал первым критиком в области театрального и музыкального искусства. После этого недолгого периода расцвета музыкально-критические публикации исчезли со страниц правительственной газеты.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, музыкально-критическая журналистика, театральная критика, Е.В. Корш, «Томские губернские ведомости»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Светлова О.А. Театральная и музыкальная критика Е.В. Корша в «Томских губернских ведомостях» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-183-192.

THEATER AND MUSIC CRITICISM OF E.V. KORSH IN THE “TOMSK PROVINCIAL VEDOMOSTI”

O.A. Svetlova¹

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

Abstract. The article is devoted to the journalistic activity in the field of theater and music criticism of the famous Siberian journalist and editor Evgeny Valentinovich Korsh, who lived in Tomsk in 1880–1888. Its significance in the Siberian music-critical journalism at the stage of its formation is determined. For the first time, Korsh's notes and reviews on dramatic

performances and concerts in Tomsk, published in the "Tomsk Provincial Vedomosti" in 1882–1883, when he was the editor of the non-official part of the newspaper, are considered. Korsh introduced the "Theatrical Chronicle" column, where he regularly posted critical reviews. He became the first author of music-critical publications in the government press about concerts of the Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society, guest performers and local amateur musicians. The article analyzes some of Korsh's publications, which give an idea of his critical style and allow us to outline the key aspects of his criticism. He raised such acute issues as the repertoire of the provincial theater, the level of productions, performing talent and artistry of artists, recorded the attendance of performances and concerts, reflected the mood of the audience. The reviewer severely criticized weak plays, overly spectacular theatrical techniques, fake acting, disregard for the Russian repertoire, public indifference, but supported the artists of the average level for naturalness and fidelity of intonation, diligent performance and conscientious attitude to art. It is concluded that in the Tomsk provincial press E.V. Korsh became the first critic in the field of theatrical and musical art. After this brief period of prosperity, music-critical publications completely disappeared from the pages of the government newspaper.

Keywords: musical culture of Siberia, music-critical journalism, theater criticism, E.V. Korsh, "Tomsk Provincial Vedomosti"

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

For citation: Svetlova, O.A. (2022), "Theater and music criticism of E.V. Korsh in the «Tomsk Provincial Vedomosti»", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-183-192.

История сибирской музыкально-критической журналистики неразрывно связана с возникновением и развитием в регионе официальной прессы, с творчеством крупных общественных деятелей, способствовавших формированию культурного пространства губернских центров. Одна из таких знаковых фигур – Евгений Валентинович Корш (1852–1913), присяжный поверенный, сотрудник первой в Томске частной «Сибирской газеты», редактор неофициальной части «Томских губернских ведомостей», организатор газеты «Сибирский вестник».

Личность Е.В. Корша и его деятельность в Томске получили достаточное освещение в исследованиях, посвященных истории сибирской прессы. Из новейших отметим, прежде всего, труды филолога Н.В. Жиликовой (2010; 2011) и историка В.В. Шевцова (2011; 2012). Сам Е.В. Корш оставил воспоминания о своем восьмилетнем пребывании в Сибири¹. Между тем его театраль-

ные и музыкально-критические публикации в работах томских ученых и в соответствующем разделе книги авторитетного новосибирского музыковеда-историка Т.А. Роменской «Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века» фундаментального трехтомного издания (1997) еще не были объектом специального рассмотрения. В силу данных обстоятельств мы считаем необходимым обратиться к неизученной части критического наследия Е.В. Корша с целью определения его роли в сибирской музыкально-критической журналистике на этапе ее становления.

Известно, что Е.В. Корш по окончании Петербургского университета наряду с юридическим делом также пошел по стопам своего отца – известного журналиста, переводчика, историка литературы Валентина Федоровича Корша. В Петербурге молодой журналист издавал ежедневную газету «Северный вестник» (1877–1878), а оказавшись в 1880 г.

в Томске², работал помощником ревизора Контрольной палаты (Шевцов В., 2012, с. 391) и вошел в состав редакции «Сибирской газеты» (1881–1882), где вел рубрику «Литературное обозрение».

Как пишет Н.В. Жилякова, «Современники отмечали его изысканное светское воспитание, солидные, разносторонние познания, преданность газетному делу: среди основателей первой частной томской газеты он был, пожалуй, единственным, кто имел опыт издания периодики и немало помог становлению «Сибирской газеты»» (2011, с. 77). Однако Е.В. Корш покинул газету из-за конфликта с Н.М. Ядринцевым, что в дальнейшем повлияло на неоднозначную оценку его заслуг как журналиста и редактора. В.В. Шевцов подчеркивает, что «до сих пор довлеет авторитетное мнение Н.М. Ядринцева, который практически в каждой из своих публикаций, посвященных сибирской прессе, не забывал определить “физиономию” и классифицировать деятельность своего конкурента, подчеркивая собственное лидерство в газетном деле» (2012, с. 242).

Опуская подробности соперничества журналистов и газет, отметим лишь, что конкурентная борьба сыграла определенную роль в учреждении Е.В. Коршем в 1885 г. нового издания – газеты «Сибирский вестник», в которой он работал до своего полного помилования в 1887 г., после чего «в 1889 году покинул Сибирь и устроился работать на российские железные дороги, где прослужил двадцать лет, до 1908 года» (Жилякова Н., 2011, с. 182).

В «Томских губернских ведомостях» Е.В. Корш работал в 1882–

1883 гг. по приглашению губернатора В.И. Мерцалова, который поручил ссыльному адвокату управление типографией и газетой с целью улучшения и систематизации их содержания, упрочения репутации и привлечения подписчиков. Редактором неофициальной части Е.В. Корш был с № 13 1882 г. по № 4 1883 г. «В феврале 1883 года Главное управление по делам печати обнаружило, что неофициальный отдел редактирует уголовный ссыльный, и потребовало устранить Е.В. Корша от редактирования газеты» (Жилякова Н., 2011, с. 84), что и произошло, однако Е.В. Корш на некоторое время фактически оставался негласным главой издания.

Следует подчеркнуть, что к моменту прихода Е.В. Корша в редакцию «Томские губернские ведомости» выпускались уже в течение четверти века. По аналогии с центральными ведомостями газета состояла из официальной и неофициальной частей, и региональная специфика издания во многом определялась именно второй частью, где размещались исторические, краеведческие, археологические, этнографические, литературные, театральные и иные материалы местных просветителей, журналистов, чиновников, историков, учителей, священников и др. На этом фоне материалы, связанные с театральной и концертной жизнью города, в течение 1860–1870-х гг. носили спорадический характер, а в определенные годы и вовсе отсутствовали. Литературно-музыкальные вечера и благотворительные концерты, которые устраивались местными любителями, постановки Томского театра, функционировавшего с 1850 г., в лучшем случае

получали освещение в виде кратких анонсов или информационно-финансовых отчетов без каких-либо оценочных замечаний. Парадоксально, но даже такое знаковое событие, как учреждение Томского отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО) в 1879 г. и его три первых концертных сезона совершенно не отрецензированы в губернской прессе.

Ситуация кардинально изменилась, когда в должность редактора вступил Е.В. Корш, обновивший концепцию и формат издания. Неофициальная часть стала выходить отдельно от официальной, «в размере $1\frac{1}{2}$ – $2\frac{1}{2}$ печатных листов, по вновь утвержденной г. министром внутренних дел, значительной расширенной программе»³, т.е. уже на 16–24 страницах, что давало возможность размещать разнообразный в тематическом и географическом отношении материал. Среди новых основных рубрик наиболее насыщенной была «Сибирская хроника», в которой помимо освещения событий и актуальных региональных новостей могли фиксироваться наиболее яркие реалии и проблемы городской культуры. С № 42 (21 октября 1882 г.) в газете впервые появилась «Театральная хроника» (позже – «Театральные заметки»), где регулярно печатались отзывы о драматических постановках томского театра.

Стремясь сделать губернское издание «живым», Е.В. Корш публиковал массу заметок и статей на разные темы, в том числе и об искусстве. Его «Театральные заметки», подписанные литерой «К», зачастую представляли собой критические отзывы и рецензии на

драматические спектакли. Таковы, в частности, публикации о драмах «Нищие духом» Н.А. Потехина и «Блуждающие огни» Л.Н. Антропова (1882, № 24), «Светит да не греет» А.Н. Островского в бенефис Никольской и «Без вины виноватые» Феллонова (1882, № 44), «Ревизор» Н.В. Гоголя в бенефис Садовского (1882, № 46), «Горе от ума» А.С. Грибоедова в бенефис Ржевского (1882, № 47), «Разбойники» Ф. Шиллера в бенефис Херсонского (1882, № 48) и др. Рассмотрим основные аспекты его театральной критики.

Вопрос репертуара ставится Е.В. Коршем довольно серьезно, в одной из рецензий отмечено, что «Томск не видел очень многих новых драматических вещей, почти ни одной оперетки, кроме “Птичек певчих”, ни одной исторической драмы, кроме “Каширской Старинны” и “Царской невесты” (по крайней мере, в течение последних трех лет), – стало быть, есть что играть»⁴. Поэтому им горячо приветствуются на местной сцене лучшие образцы русской и зарубежной драматургии такие «высокохудожественные вещи», как «Горе от ума», «Ревизор», «Гроза», «Женитьба», «Недоросль», «Разбойники», «Тяжелые дни», «Бедность не порок», «В деревне», «Завтрак у предводителя», «Горькая судьба»⁵.

Гораздо менее интересны, по мнению критика, постановки «новейших» драматургов. Например, одна из характеристик: «Исполнить хорошо пьесу г. Феллонова очень и очень трудно – так плохо она написана»⁶. Творчество Н. Потехина Е.В. Корш оценивает крайне негативно: «Ни типичности, ни оригинальности, ни даже простой наб-

людательности нет ни в одной из многочисленных пьес нашего злополучного искателя драматической славы»⁷, и поэтому считает плохим признаком в театральном деле, когда «хорошее исполнение весьма часто спасает неудачную пьесу и заставляет смотреть ее с интересом»⁸.

В отзыве на открытие сезона нового театра в Семейном саду автор критикует А.И. Бельского за неудачный выбор двух «старых» и «скушных» комедий «Господа Избиратели» А.И. Пальма и «Паутина» И.А. Манна и желает антрепренеру «подобрать хороший репертуар, чтобы его обязанности перед публикой были выполнены окончательно»⁹, хотя признает исполнение пьес «вполне добросовестно и с видимым старанием. Даже вторые роли обставлены, по возможности, сносно, что очень важно для ансамбля, редко удающегося на нашей сцене»¹⁰.

В рецензии на бенефисный спектакль «Горе от ума» Е.В. Корш справедливо (и прозорливо) рассуждает на тему общего уровня постановок театра периферийного города, подчеркивая, что «с очень строгими требованиями к нашим актерам обращаться нельзя, сравнивать их с первоклассными столичными артистами было бы неуместно и смешно... Надо понимать, что мы не в Москве, а в Томске, что исключительные и даже просто крупные дарования еще долго не появятся на подмостках нашего отдаленного театра, что они всегда найдут себе работу и в столицах, и в больших городах Европейской России»¹¹.

Абсолютно адекватно признавая объективную ситуацию среднего уровня талантов в местном театре,

рецензент поддерживает их «старательное и добросовестное отношение к искусству и публике»¹². Автор не скупится ни на лестную характеристику актеров, хорошо сыгравших свои роли, например, в отзыве на игру Немировой-Бельской – «Лучшей Натальи Дмитриевны мы не видели и на столичных сценах. Костюм, интонация голоса, читка – все было прекрасно»¹³, ни на хлесткую критику даже самого бенефицианта Н.И. Ржевского, ибо он «весь первый акт провел недурно, но затем сбился с роли, а местами, и манерами, и интонацией голоса, напоминал городничего в “Ревизоре”... Читка была также часто неверна – слишком поспешна, так что целые стихи пропадали»¹⁴. Ключевым качеством, по мнению рецензента, является «естественный тон» высказывания, поэтому отрицательная оценка складывается, главным образом, из набора «фальшивого пафоса»: «захлебывания на половине слова, размахивания руками, грубые подчеркивания слов», – все это Е.В. Корш именует «надутыми» театральными приемами, давно осужденными «разумной критикой»¹⁵.

Самой жесткой критике «К» подверг спектакль «Разбойники», который он досмотрел «исключительно по обязанностям рецензента», поскольку «для этой классической трагедии нет у нашей труппы ни исполнителей, ни костюмов, ни обстановки»¹⁶. Театральная заметка изобилует изощренными ироничными выражениями в адрес всех участников этого процесса: «Какой злой демон подсказал г. Херсонскому поставить в свой бенефис “Разбойников” Шиллера»¹⁷, пьеса прошла «более чем плохо», рецензенту

«становилось страшно» за актеров, которые ощущали «трагикомизм» своего положения. Роль бенефицианта «чужда его таланту», Херсонский «некоторые сцены прочел, однако, недурно и в четвертом акте превосходно повесился»¹⁸, – заключает Е.В. Корш.

Мы посчитали важным остановиться на некоторых аспектах театральных рецензий Е.В. Корша для представления о его критическом стиле, который проецируется и на другие публикации – о музыкально-концертных событиях. В данном свете для нас интересны четыре его работы: о первом концерте Томского отделения ИРМО в сезоне 1882/83 г. (1882, № 46), о концерте итальянских певцов (1883, № 3), двух музыкально-литературных вечерах (1883, № 13), концерте артистов иркутской оперы (1883, № 30).

Несмотря на лаконичность материала о первом концерте нового сезона Томского отделения ИРМО, состоявшемся 10 ноября, в заметке сосредоточен ряд моментов оценочного и проблемного характера, живо свидетельствующих о сложившейся ситуации. В первую очередь редактор критикует равнодушие публики к Музыкальному обществу, которое в начале своего существования привлекало всеобщее внимание, и неполноту небольшого зала, с учетом обстоятельства, что в Томске «кроме концертов общества и негде услышать сколько-нибудь порядочно исполняемой музыки»¹⁹.

Впервые за 25-летний период выхода газеты в данной публикации появляется краткая оценка исполнительских сил музыкантов. Е.В. Корш признает отсутствие среди членов отделения «крупных да-

рований», что ясно идет в сравнение с уехавшими яркими представителями первого состава общества Е.А.

Дмитриевой-Мамоновой и Р.К. Сиреном, но выделяет способные лица, «хорошо знающие музыку». В их числе пианистки Богомоллова, Стендер и Михайловская, сыгравшие «весьма тщательно фортепианные произведения»²⁰, и скрипач Осипов, исполнивший фантазию «Вильгельм-Телль» К. Вебера «очень хорошо», «несмотря на свою несчастную глухую скрипку»²¹.

Проблемные аспекты заметки касаются хорового пения и русского репертуара. Как пишет журналист, на концерте хоры «возбудили общее сочувствие»²². Положение хорового дела в Томске, судя по такой реакции, также оставляло желать лучшего, после того как город покинул организатор и первый руководитель хора Р.К. Сирен. Поэтому Е.В. Корш акцентирует внимание читателя на том, что «одной из самых благодарных задач» Музыкального общества является развитие именно хорового пения. С этим связан другой вопрос – репертуарный. Речь идет о «презрении к русской песне», что журналист называет «грехом, который так развит в столичных отделах общества»²³.

В качестве резюме автор призывает публику: «пора русским людям дать возможность слушать родную песню, исполненную художественно, и пора бросить мысль, что только немецкая музыка – истинная музыка»²⁴. Данное, на первый взгляд неожиданное, высказывание особенно заостряет проблему национального репертуара, возможно в контексте не стихающих идей позднего

западничества и славянофильства, дискуссий (в том числе в прессе) о взаимоотношении русской и европейской культур. С этой точки зрения небольшая заметка служит образцом четкой музыкально-критической позиции сибирского публициста.

В том же сезоне, в № 3 от 20 января 1883 г. Е.В. Корш опубликовал критический отзыв о гастрольях артистов итальянской оперы г-жи Джибеллини и г. Шульц-Ряднове. Это единственная публикация в «Томских губернских ведомостях», информирующая о проведении ими нескольких концертов, которые на этот раз «усердно посещаются томицами... зала всегда полна»²⁵. Отзыв открывается ценным наблюдением автора о принадлежности певцов именно к итальянской школе, стиль которой, однако, распространяется на любую исполняемую ими программу: «Все, что они поют, поют непременно пошибом итальянских оперных певцов, будь то русский романс, народная песня, произведение Глинки и проч. Само собою разумеется, что лучше всего находит у них отрывки из итальянских опер; наилучшими являются дуэты»²⁶. Автор отзыва показывает себя знатоком-театралом, сообщая читателю, что гастролеры незнакомы русской публике: «в петербургской имен их не встречалось, в московской, когда там была итальянская опера, тоже их не было»²⁷, хотя и не попытавшимся выяснить у певцов принадлежность к какой-либо труппе.

Основная часть текста посвящена характеристике голосов и исполнительской манеры. У Джибеллини привлекает «сильное и звучное

меццо-сопрано», хотя и лишенное мягкости, и «старательное и тщательное исполнение», указывающее на хорошую школу. Большого внимания достоин Шульц-Ряднов, являющийся, по мнению публициста, замечательным примером того, «что может сделать отличная выработка при самых бедных голосовых средствах»²⁸. С некоторой долей иронии автор восхищается хорошим владением «неопределенным голосом», отмечая фразировку, исполнительский вкус, нежный тембр. Определяя его как «что-то среднее между высоким баритоном и низким тенором»²⁹, редактор аргументирует это некоторыми особенностями тембра певца: «нет полных звуков среднего регистра баритона», «нет чарующих высоких нот тенора», т.е. «нет именно того, что особенно привлекает в этих голосах»³⁰. Смысловой репризой отзыва становится мысль о благодарной томской публике, посетившей все концерты и подарившей итальянской певице букет и бриллиантовое кольцо.

Другие гастролеры – артисты иркутского театра – получили крайне негативную оценку в емкой заметке, помещенной в № 30 за 1883 г. Всего в восьми строках публикации о концерте, прошедшем 28 июля в зале Общественного собрания, редактор передает свое критическое отношение, поставив под сомнение оперные голоса артистов («не оперетки ли?»³¹) и оценив их вокальное мастерство следующим образом: «Ни у г-жи Станиславской, ни у г. Васильева нет ни голосов, ни умения петь. В хоре они еще могут петь»³², в заключении выражая сожаление иркутянам и их театральному антрепренеру.

Наконец, заметка о двух музыкально-литературных вечерах в пользу Общества попечения о начальном образовании в Томске отличается от прежних публикаций данного жанра. Е.В. Корш выдерживает обязательный коммуникативный параметр, фиксирующий реакцию и интересы публики, а также отмечающий посещаемость концерта, что свойственно театральным критическим публикациям редактора: «На обоих вечерах публики было довольно, но, по исполнению второй (30 марта) был лучше первого (27 марта)»³³.

Вместе с тем здесь отсутствуют привычный для таких материалов финансовый отчет и перечень меценатов. Внимание автора сосредоточено на краткой критической характеристике хорошо известных ему по театальному делу исполнителей: «Голоса г-жи Балакшиной-Карской и Херсонского слишком малы для концертного пения, и оба артиста, кажется нам, сделали бы лучше, заменив пение – г-жа Карская чтением, а Херсонский передачею юмористических куплетов. Г-д Великановых публика встретила радушно, хотя их манера чтения, очень оригинальная, удовлетворила не всех»³⁴.

Одним из журналистских приемов можно назвать субъективную оценку какого-либо аспекта актерского выступления, в данном случае вновь подчеркивается требование естественности: «Мы также думаем, что главное достоинство публичного чтения – простота и верность интонации, а не стремление жестикулировать и игрою физиономии олицетворить чуть ли не физическую фигуру лица, слова и ощущения которого передает чтец, как это делают г-да Великановы»³⁵.

Завершение деятельности Е.В. Корша как редактора и публициста «Томских губернских ведомостей» существенно повлияло на дальнейший процесс развития и самой газеты, и музыкально-критической журналистики: с сентября 1883 г. самостоятельная неофициальная часть была упразднена и сокращена, а ведомости вернулись в прежний сжатый формат из 8 страниц. Более того, после 1883 г. музыкально-критические публикации окончательно исчезли со страниц правительственной газеты.

Несмотря на столь короткий срок работы в ведомостях, Е.В. Корш сыграл знаковую роль в истории сибирской театральной и особенно музыкально-критической журналистики в период ее становления в официальной прессе. В оценке Е.В. Корша согласимся с В.В. Шевцовым, который отметил, что «...личное присутствие на всех значимых для жизни города культурных и общественных мероприятиях и высказывание по их поводу личного же мнения выдавали хорошего журналиста и деятельного редактора, быстро и умело вошедшего в особенности местной проблематики» (2011, с. 111).

Краткие заметки и развернутые рецензии Е.В. Корша отличаются острым критическим взглядом и не обходятся без таких вопросов, как репертуар, характеристика пьес (особенно, если драматург или его произведение неизвестны или мало знакомы публике) и их сценическое воплощение, уровень актерских и исполнительских дарований, реакция зрителей, посещаемость театра или концерта.

В оценке артистов он тонко подмечает некоторые детали, в основ-

ном не оперируя профессиональной театральной или музыкальной терминологией, а используя общеупотребительную лексику, например, «излишняя аффектация и фальшивый пафос», «слишком сильный и высокий тон» или «задушевный тон», «певучий голос» или «хриплый и глухой голос», «изящная простота дикции». При этом, в музыкально-критических публикациях Е.В. Корша, как правило, не отражена точная информация об исполнителях и программе концертов,

и в целом следует признать театральные рецензии более выпуклыми в плане критической оценки. Тем не менее, весь корпус публикаций раскрывает автора, как знатока-театрала и любителя музыки, явственно отражает его собственные впечатления, воплощенные в индивидуальной критико-ироничной манере высказывания. Ярчайшая фигура в томской правительственной прессе, Е.В. Корш стал первым критиком в сфере театрального и музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Корш Е.В. Восемь лет в Сибири // Исторический вестник. 1910. № 5. С. 423–449; № 6. С. 806–834; № 7. С. 27–57.

² Е.В. Корш был сослан в Сибирь за подлог и подделку векселей (Жилиякова Н., 2004, с. 166).

³ Томские губернские ведомости. 1883. № 3 (20 янв.). С. 53.

⁴ Там же. № 36 (15 сент.). Стлб. 624–625.

⁵ Там же. 1882. № 47 (25 нояб.). Стлб. 963.

⁶ Там же. № 44 (4 нояб.). Стлб. 870.

⁷ Там же. № 42 (21 окт.). Стлб. 806.

⁸ Там же.

⁹ Там же. 1883. № 36 (15 сент.). Стлб. 624–625.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. 1882. № 47 (25 нояб.). Стлб. 963.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Стлб. 964.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. № 48 (2 дек.). Стлб. 992.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. № 46 (18 нояб.). Стлб. 929.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Стлб. 930.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. 1883. № 3 (20 янв.). Стлб. 57.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. Стлб. 58.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. № 30 (4 авг.). Стлб. 545.

³² Там же. Стлб. 545–546.

³³ Там же. № 13 (31 марта). Стлб. 261.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Жилиякова Н.В. Корш Евгений Валентинович // Томск от А до Я: Краткая энциклопедия города / под ред. Н.М. Дмитриенко. Томск: Изд-во НТЛ, 2004. С. 166–167.

Жилиякова Н.В. Творческая биография Е.В. Корша (к вопросу о деятельности ссыльных в провинциальной печати) // I-формат. Журналистика провинции: Альм. Ставрополь, 2010. Вып. 6. С. 156–166.

Жилиякова Н.В. Журналистика города Томска (XIX – начало XX века): Становление и развитие. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. 446 с.

REFERENCES

Romenskaya, T.A. (1997), "Siberian music press", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX– nachala XX veka* [Musical culture of Siberia: In 3 vols. 2. Musical culture of Siberia from Ermak's campaigns to the October Revolution. Book 2. Musical culture of Siberia of the second half of the XIX– early XX century], Novosibirsk, pp. 191–237. (in Russ.)

Shevtsov, V.V. (2011), "Unofficial part of the «Tomsk Provincial Vedomosti» during

Роменская Т.А. Сибирская музыкальная пресса // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2: Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2: Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997. С. 191–237.

Шевцов В.В. Неофициальная часть «Томских губернских ведомостей» в период редакторства Е.В. Корша (1882–1883): Прерванный полет // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 343. С. 107–112.

Шевцов В.В. «Томские губернские ведомости» (1857–1917 гг.) в социокультурном и информационном пространстве Сибири. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 414 с.

the reign of E.V. Korsh (1882–1883): aborted flight”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], no. 343, pp. 107–112. (in Russ.)

Shevtsov, V.V. (2012), “*Tomskie gubernskie vedomosti*” (1857–1917 gg.) v sotsiokul'turnom i informatsionnom prostranstve Sibiri [“Tomsk Provincial Vedomosti” (1857–1917) in the socio-cultural and information space of Siberia], *Izd-vo Tom. un-ta, Tomsk*, 414 p. (in Russ.)

Zhilyakova, N.V. (2004), “Korsh Evgeny Valentinovich”, *Tomsk ot A do Ya: Kratkaya entsiklopediya goroda* [Tomsk from A to Z: A brief encyclopedia of the city], in N.M. Dmitrienko (ed.), *Izdatel'stvo NTL, Tomsk*, pp. 166–167. (in Russ.)

Zhilyakova, N.V. (2010), “Creative biography of E.V. Korsh (on the issue of the activities of exiles in the provincial press)”, *I-format. Zhurnalistskaia provintsii* [I-format. Journalism of the province], Issue 6, *Stavropol'*, pp. 156–166. (in Russ.)

Zhilyakova, N.V. (2011), *Zhurnalistskaia goroda Tomska (XIX – nachalo XX veka): Stanovlenie i razvitie* [Journalism of the city of Tomsk (XIX – early XX century): formation and development], *Izd-vo Tom. un-ta, Tomsk*, 446 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: svetlolga@mail.ru

Author information

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 21.09.2022
После доработки 01.11.2022
Принята к публикации 20.11.2022

Received 21.09.2022
Revised 01.11.2022
Accepted for publication 20.11.2022

© Цзэн Яо, 2022

УДК 7.036

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203

ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ 1940-х – НАЧАЛА 1950-х гг. В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Цзэн Яо¹

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

Аннотация. Статья посвящена малоисследованному периоду развития китайского фортепианного искусства. Цель – выявление процессов формирования национальной фортепианной школы, происходивших во время войны с Японией и начала строительства Китайской Народной Республики. В данном аспекте соответствующая эпоха становления пианистической культуры Китая впервые выступает темой отдельного исследования. Приведены сведения о фортепианных учебных заведениях и биографические данные крупнейших китайских пианистов того времени. На основании работ предшествующих исследователей сформулированы новые критерии возникновения национальной фортепианной школы и предложены коррективы к периодизации китайского фортепианного искусства. Утверждается, что рассматриваемый период представляет собой самостоятельную стадию становления пианистической культуры в Китае, характеризующуюся тем, что впервые в ее истории ведущее место начали занимать китайские музыканты. Обозначены основные тенденции, присущие этой стадии. К ее окончанию в Китае была сформирована достаточно развитая система фортепианного образования; возникла преемственность педагогических традиций; фортепианное искусство стало выходить за пределы собственного национального пространства. Сделан вывод, что на рассматриваемой стадии предпосылки для создания самостоятельной национальной школы частично были сформированы, однако полностью она еще не сложилась.

Ключевые слова: Китай, фортепиано, китайское фортепианное искусство, Шанхайская консерватория, Пекинская консерватория, национальная фортепианная школа

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзэн Яо. Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг. в контексте формирования национальной фортепианной школы // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 193–203. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203.

THE PIANO ART OF CHINA OF THE 1940s – EARLY 1950s IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE NATIONAL PIANO SCHOOL

Zeng Yao¹

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

Abstract. This study presents the poorly-studied period of the Chinese piano art development. The purpose of article is identification of the processes of formation of national piano school happening during war to Japan and began existence of People's Republic of China. In this aspect this epoch of the Chinese piano culture formation is becoming the subject of a separate research topic for the first time. Information about piano educational institutions and biographical

data on the largest Chinese pianists of that time are given. Based on the works of previous researchers, new criteria for the emergence of the national piano school were formulated and adjustments to the existing periodization of Chinese piano art were proposed. It is argued that the period under review is an independent stage in the formation of pianistic culture in China, characterized by the fact that for the first time in its history Chinese musicians began to occupy a leading place. The main trends inherent in this stage are indicated. It is claimed that by the end of it a fairly developed system of piano education had been formed in China; a continuity of pedagogical traditions arose; piano art began to go beyond its own national space. Concluded, that the prerequisites for the formation of an independent national school were partially formed, but it has not yet fully developed.

Keywords: China, piano, Chinese piano art, the Shanghai Conservatory, the Beijing Conservatory, the National Piano School

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

For citation: Zeng Yao (2022), “The piano art of China of the 1940s – early 1950s in the context of the formation of the national piano school”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 193–203. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-193-203.

Бурное развитие фортепианной культуры в современном Китае предопределило рост научного интереса к историческим аспектам ее формирования. При этом особое внимание, как правило, уделяется рубежу 20–30-х гг. XX в., когда в стране были заложены основы подлинно профессионального фортепианного образования, а также середине 1950-х – началу 1960-х гг. – времени выхода китайских пианистов на международную арену. События между этими периодами освещены далеко не столь подробно. Вместе с тем соответствующий этап едва ли имел меньшее значение для развития национального пианизма.

Цель настоящей статьи – обозначить основные тенденции развития китайского фортепианного искусства 40-х и начала 50-х гг. XX в., проанализировав их с точки зрения формирования национальной пианистической школы. Рассмотренный в данном аспекте, соответствующий этап впервые становится темой отдельного исследования. При разработке вопросов периодизации и типологии национальной фортепианной школы автор опирался на труды С. Айзенштадта (2015),

М. Дрожжиной и В. Дитенбира (2021). Основными историко-биографическими источниками служили мемуарная литература (Чжоу Гуанжэнь, 2001) и труды китайских ученых (Бянь Мэн, 1996; Лю Сяолун, 2009; Чан Айлин, 2010) и др.

Обратимся к проблемам типологии. Вопрос наличия в Китае самостоятельной пианистической школы является дискуссионным. Автор предлагаемой работы солидаризируется с точкой зрения С. Айзенштадта, считающего, что национальная фортепианная школа в Китае вполне сформирована, однако ее системные признаки отличны от тех, что присущи традиционным школам Запада (2015, с. 47–48). Опираясь на параметры региональной хоровой школы, сформулированные М. Дрожжиной и В. Дитенбиром (2021, с. 188), обозначим критерии, позволяющие утверждать о существовании сложившейся национальной фортепианной школы.

1. *Фортепианное исполнительство локализовано в национальном культурном пространстве.*

2. *Национальная фортепианная школа развивается в русле собствен-*

ной педагогической и художественной парадигмы в условиях преемственности традиций.

3. *Достижения фортепианного исполнительства успешно транслируются за пределы национального пространства.*

Далее остановимся на периодизации. Здесь взгляды исследователей различны. Так, Чэнь Янань насчитывает шесть различных периодизаций развития фортепианной культуры Китая, разработанных соответственно Бянь Мэн, Лю Сяолун, Сюй Бо, Хуан Пин, Хоу Юэ и С. Айзенштадтом (Чэнь Янань, 2020, с. 91–92). В настоящей статье за основу принята периодизация С. Айзенштадта. В соответствии с ней рассматриваемый в статье исторический отрезок времени относится к периоду становления национальной школы, а конкретнее – к первому его этапу, продолжившемуся с начала 1930-х до конца 1940-х гг. Главным его содержанием явилось «становление и укрепление развитой системы профессионального фортепианного образования, приводящее к появлению достаточно большого числа пианистов – представителей национальной фортепианной культуры» (Айзенштадт С., 2015, с. 92).

Соглашаясь с данной периодизацией, сделаем два уточнения. Во-первых, окончание этапа целесообразнее датировать не завершением 1940-х гг., а первыми годами следующего десятилетия. Основание видится в том, что кардинальные перемены, знаменующие начало нового этапа, датированы, с нашей точки зрения, не началом, а серединой 50-х гг., когда китайские пианисты при помощи специали-

тов, прибывших из СССР, уверенно вышли на международный уровень. Во-вторых, начальный этап отчетливо разделяется на две самостоятельные стадии. На первой из них – начало 30-х – рубеж 40-х гг. – ключевые позиции принадлежали пианистам-иностранцам. На второй – начало 40-х – первая половина 50-х гг. – ведущие роли стали играть китайские музыканты. Эта стадия находится в центре внимания настоящего исследования.

Разберем, каким образом процессы развития пианистического искусства Китая, имевшие место на данной стадии, соотносятся с обозначенными критериями национальной фортепианной школы.

Локализация в национальном культурном пространстве. Большая часть анализируемой стадии пришлась на один из самых тяжелых периодов национальной истории. В 1937 г. Китай подвергся японскому нападению. Страдая от агрессоров, Китай разрывался и гражданской войной. В 1945 г. Япония капитулировала. Но лишь в 1949 г. с победой коммунистической партии и созданием Китайской Народной Республики военные действия прекратились.

Все эти бедствия не могли не нанести глубокие раны пианистическому образованию. Так, тяжелейший удар был нанесен Шанхайской консерватории – главному очагу фортепианного образования. Однако тяга к фортепианной культуре была исключительно велика. Поэтому сеть музыкальных учебных заведений, где готовились профессиональные пианисты, не была уничтожена. Дokaзательством этому служит следующее обстоятельство. Когда в 1952 г.

коммунистическое правительство, реформируя музыкальное, и, в частности, пианистическое образование, решило собрать лучших пианистов страны в двух консерваториях – Центральной, основанной в Тяньцзине, и ее Восточном филиале в Шанхае, фортепианные кафедры новых вузов создавались на базе 10 учебных заведений, функционировавших в военные годы.

Центральная консерватория объединила фортепианные отделения Нанкинской консерватории, музыкальных факультетов Пекинского художественного института, Янькинского университета (Пекин), Института им. Лу Синя, Северокитайского университета и Сянганской консерватории. Кафедра Восточного филиала базировалась на Шанхайском музыкальном колледже, фортепианных классах Фуцзянского музыкального колледжа, музыкальных факультетах Нанкинского женского университета и Шанхайского пединститута (Бянь Мэн, 1996, с. 47).

В начале рассматриваемой стадии продолжали активную деятельность пианисты-педагоги иностранного происхождения. Наибольшим, практически непрерываемым авторитетом пользовался Борис Захаров – знаменитый российский музыкант, занимавший пост декана фортепианного факультета Шанхайской консерватории. Огромное влияние имел также итальянский дирижер и пианист Марио Пачи, руководивший Шанхайским симфоническим оркестром и занимавшийся с учениками-пианистами частным образом. В числе ведущих фортепианных педагогов Китая были и русские эмигранты Борис Лазарев, Ада Бронштейн, Валентина Гершгорина,

еврейский музыкант, бежавший из нацистской Германии еврейский музыкант Альфред Виттенберг и др.

Однако в 1940-е гг. значение педагогов-иностранцев начинает заметно слабеть. Захаров и Пачи, здоровье и силы которых были подорваны японской оккупацией, сократили свою деятельность. Первый ушел из жизни в 1943, второй – в 1946 г. Во второй половине 1940-х гг. большинство русских и европейских эмигрантов, в их числе и музыканты, покинули Китай. Роль же пианистов-китайцев в национальной фортепианной культуре, напротив, становилась все более значимой.

В научной литературе КНР исполнителей и педагогов, активная деятельность которых пришлась на рассматриваемую стадию, как правило, относят к «первому поколению китайских пианистов» (Чан Айлин, 2010, с. 103). С нашей точки зрения, таковых следует разделить на два поколения. Первое составили те, кто родились в конце XIX и в первые годы XX столетия. В 40-х и начале 50-х гг. многие из них уже мало занимались исполнительством и практической педагогикой, сосредоточившись в большей мере на организационной деятельности.

Таков, например, У Мэнфэй (1893–1979), в 20-е и 30-е гг. возглавлявший Шанхайский художественный колледж, а в 40-е и начале 50-х гг. ставший крупным руководителем музыкального образования. К этому же поколению принадлежит Ян Чжунцзы (1885–1962), в 20-е гг. преподававший в нескольких колледжах и университетах Пекина: в 1937 г. он стал деканом консерватории в Чунцине, затем руководил

рядом учебных и концертных учреждений в Нанкине. В то же время, некоторые представители старшего поколения продолжали преподавать и в 40-е гг. Из наиболее известных – Ли Шухуа (1901–1991), работавший в Национальном художественном колледже г. Ханчжоу, Ван Жюйсань (?–1973), в 1927–1928 гг. преподававшая в Шанхайской консерватории, а в 40-х гг. основавшая Детскую музыкальную академию в Шанхае.

В 10-х гг. XX в., когда представители этого поколения формировались как музыканты, профессиональное пианистическое образование в Китае находилось на крайне низком уровне. Учились в основном в Европе и США: Ян Чжунцзы – в Женевской консерватории (1914 г.), Ли Шухуа – в Лионской консерватории (1919 г.), Ван Жюйсань – в консерватории Новой Англии (США, 1919 г.).

Костяк фортепианной культуры составило следующее поколение. Большинство из его представителей уже имело возможность получить серьезное базовое профессиональное образование на родине. Подавляющее число ключевых фигур проходили обучение у М. Пачи и Б. Захарова. Первый занимался в основном с детьми, тогда как второй работал главным образом со взрослыми учащимися. Нередко они имели общих воспитанников. Так У Лэй (1919–2006) начинала у Ван Жюйсань, далее – у Пачи, затем поступила в консерваторию к Захарову. Чжу Гунъи (1922–1986) учился вначале у Пачи, но продолжил образование у ученика Захарова Дин Шандэ (1911–1995). Из других ведущих пианистов Китая этого поколения у Пачи занимались Чжу Шиминь

(?–?), Юй Бяньмин (1913–2000), а у Захарова – Ли Сянмин (?–1991), Ли Цюйчжэнь (1910–1966), И Кайцзи (1912–1995), Фань Цзисэн (1917–1968). Вместе с тем генеалогию крупнейших китайских пианистов этого поколения нельзя свести лишь к «музыкальным потомкам» Захарова и Пачи. У В. Гершгориной в Харбине училась Чжэн Шусин (род. 1931 г.); у Камиллы Хорват в Пекине – Сяо Шусянь (1905–1991); в Фудзяни у выпускника консерватории г. Оберлина (США) Альбера Форо – Ли Цзялу (1919–1982).

Как и их предшественники, представители этого поколения нередко в целях совершенствования уезжали за рубеж. Но если первые начинали там по-настоящему профессиональную учебу, то вторые завершали ее: базовое образование, полученное на родине, уже давало такую возможность. Так, Ли Сянмин продолжил обучение в Брюсселе и Париже, Дин Шандэ и У Лэй – в Париже, Ли Цюйчжэнь – в Лондоне, Ли Цзялу – в Линкольне (США).

К рубежу 1940–1950-х гг. пианисты этого поколения обрели ведущие позиции в фортепианном образовании Китая. Пост декана фортепианного факультета Шанхайской консерватории заняла Чжэн Шусин. Фортепианную кафедру этой консерватории возглавляли Ли Цюйчжэнь и Фань Цзисэн, ее профессорами были У Лэй и Ли Цзялу. Чжу Гунъи, И Кайцзи, Чжу Шиминь, Сяо Шусянь приступили к работе в образованной в 1952 г. Центральной консерватории (Тяньзинь, с 1958 г. – Пекин).

Составить объективное представление об исполнительском уровне пианистов той эпохи сложно. Осо-

бенно это относится к музыкантам старшего поколения, данные о которых очень скупы, а порой и противоречивы. Чан Айлин называет У Мэнфэя «пианистом, обладающим значительным для своего времени профессионализмом, и педагогом, освоившим самые передовые на тот момент методы игры» (2010, с. 53), однако подтверждений этому не приводит. В то же время Бянь Мэн отмечает, что уровень преподавания в учебных заведениях, возглавляемых Ян Чжунчзы, «не был высоким, учебный репертуар ограничивался, в основном, этюдами и пьесами Бейера, Черни» (1996, с. 20).

Сведений о пианистах следующего поколения имеется больше. Сохранились программы некоторых их выступлений, свидетельствующие, что репертуар их был вполне серьезным. Так, Ли Цюйчжэнь на сольных концертах военных лет играла Токкату и Фугу ре минор И.С. Баха в переложении К. Таузига, Сонату № 23 Л. Бетховена, Рапсодию № 2 Ф. Листа (Wang A. 2001, p. 45). У Лэи совместно с Шанхайским оркестром исполняла концерты Э. Грига, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 145). Ученики последней вспоминали о педагогических показах учителя: «Яркая, полная живой музыки, вдохновляющая нас игра» (Wang A., 2001, p. 49).

В начале 1950-х гг. на авансцену национальной фортепианной культуры выходит следующее поколение. Из крупнейших фигур – Чжоу Гуаньжэнь (1928–2022) занимавшаяся у Пачи, Дин Шандэ и др.; Ли Цюйчжэнь – ученица Захарова; Фу Цун (1934–2020), учив-

шийся у М. Пачи и А. Бронштейн; Ли Минцянь (род. 1936), обучавшийся у Юй Бяньмин и А. Виттенберга; Гу Шэнин (1937–1967), воспитанница Ли Цзялу; Бао Хуйцяо (род. 1940), ученица Чжу Гунъи; Цзинь Ши, ученик Ли Цюйчжэнь и Юй Бяньмин. Таким образом, хотя многие учились у иностранных педагогов, большинство из них воспитывались китайскими мастерами предыдущего поколения.

Все они активно концертировали – пожалуй, более интенсивно, чем их учителя-предшественники, что во многом связано с более благоприятными историческими условиями. Так, Чжоу Гуаньжэнь в 1948 г. «производит сенсацию» (Цинь Цинь, 2013, с. 17) исполнением Концерта d-moll В.А. Моцарта. Цзинь Ши в 1950 г. дает сольный концерт, где исполняет, в числе прочего Аппассионату Л. ван Бетховена, Симфонические этюды Р. Шумана и Венгерскую рапсодию № 2 Ф. Листа (Бянь Мэн, 1996, с. 36). В 1952 г. Фу Цун исполнил Пятый концерт Л. ван Бетховена, а Гу Шэнин в 1953 г. – Второй концерт Ф. Шопена: оба выступления прошли «с огромным успехом» (Чжоу Гуаньжэнь, 2001, с. 6).

Итак, в ходе рассматриваемой стадии в Китае сформировалась достаточно крупная сеть фортепианного образования. Доминирующую роль в педагогике и исполнительстве стали играть не иностранные, как это имело место на предыдущей стадии, а национальные пианисты. Это позволяет утверждать, что к окончанию рассматриваемой стадии фортепианное искусство Китая отвечало первому критерию национальной фортепианной школы – ло-

кализации в национальном культурном пространстве.

Развитие в русле собственной педагогической и художественной парадигмы в условиях преемственности традиций. Ведущие китайские пианисты того периода имели не только общую «профессиональную родословную». Существовало известное единство методических установок. Китайские исследователи, как правило, выделяют здесь так называемый «метод высокого подъема пальцев». Бянь Мэн пишет, что оба «прародителя» китайского пианизма – Захаров и Пачи были приверженцами методики, восходящей к традициям XIX в., и «ставили в основу техники силу и независимость пальцев» (1996, с. 23).

Цзя Цзифэн подчеркивая, что в работе с начинающими данные методы играли положительную роль, отмечает также, что ученики этих мастеров абсолютизировали эти положения, предписывая исполнять музыку композиторов-романтиков или импрессионистов при помощи приемов, скорее уместных при игре ранних сочинений венских классиков. В результате «развитие китайского пианизма резко затормозилось» (Jia Jifeng, 2021, p. 501).

По суждению многих исследователей положение изменилось лишь в середине 1950-х гг., когда прибывшие в Китай советские специалисты Д. Серов, А. Татулян и Т. Кравченко познакомили музыкантов КНР с принципами весовой игры. По мнению Ли Мэнжуй и И. Чернявской, лишь «кропотливая работа представителей русской фортепианной школы с китайскими пианистами изменила их представления о том, что должна превалировать высокая

пальцевая техника в ущерб стилистической чистоте, музыкальной выразительности и качеству звука, а во время игры тело исполнителя должно быть напряжено и зажато» (Ли Мэнжуй, 2020, с. 366).

Скорее всего, мнение, что в китайской фортепианной методике рассматриваемого периода роль весовой игры недооценивалась, в значительной мере справедливо. Однако, с нашей точки зрения, маловероятно, что пианисты, работавшие в стране до середины 50-х гг., а тем более столь квалифицированные, как Захаров и Пачи, действительно полагали, что способы игры, присущие исполнению музыки раннего венского классицизма, можно без изменений перенести в сочинения композиторов романтической эпохи, не подключая к пианистическому арсеналу студента широкие, пластичные движения цельной руки и т.п.

Вместе с тем «высокий подъем пальцев», безусловно, оказал влияние на развитие китайского пианизма. Более того, он остается весьма актуальным в китайской педагогической практике и по сей день. По всей вероятности, столь прочная укорененность связана не только (и не столько) с недостаточной методической грамотностью «пианистических наследников» Захарова и Пачи, сколько с базовыми свойствами национальной музыкальной культуры. Ведь тонкость, прозрачность звучания особое внимание к отчетливости и легкости пальцевого туше можно назвать типичной чертой исполнения лучших китайских пианистов современности. С этой точки зрения, рассмотренная методика в известной степени может иметь парадигмальное значение

для китайской фортепианной педагогики.

Еще одним свидетельством утверждения национального начала в пианистической методике того времени могут служить созданные русским композитором-эмигрантом А. Черепниным и опубликованные в 1935 г. «Технические упражнения в пентатоническом звукоряде». Это своего рода «Школа игры на фортепиано», основанная на привычных для китайского слуха пентатонических звуко сочетаниях. Это пособие было официально рекомендовано для музыкальных учебных заведений страны и в 40-е гг. было широко распространено в Китае (Чан Айлин, 2010, с. 35).

Национальные черты проявлялись у пианистов, выдвинувшихся в 40-е гг., не только в методических установках, но и в интерпретациях. Подтверждение – аудиозаписи их игры. Нам удалось обнаружить три: «Цветочный барабан» Цюй Вэя – исполнитель Ли Цзялу¹, «Дудочка пастуха» Хэ Лутина – исполняет Ли Цюйчжэнь² и I ч. Второй скрипичной сонаты, ор. 121 Р. Шумана – исполнитель Тан Сючжэн (скрипка), Ли Цюйчжэнь (фортепиано)³. Особенно впечатляет тонкое, изысканное, исключительно прозрачное звучание и грациозная ритмика «Дудочки пастуха». Здесь можно услышать предвестие художественных достижений пианистов следующих поколений – например, Фу Цуна, чья поразительно прихотливая метрика и тончайшее звучание являются, по мнению исследователей, претворением стилистики традиционного искусства Китая (Вэй Тингэ, 2001, с. 20).

Всего этого достаточно, чтобы утверждать о возникновении общих

педагогических и исполнительских воззрений и преемственности традиций в пианистической культуре Китая. Однако для заключения о сложившейся педагогической, художественной и хронологической парадигме – оснований все же мало. Тем не менее, можно констатировать, что на рассматриваемой стадии *начали складываться предпосылки для соответствия второму критерию национальной фортепианной школы.*

Трансляция за пределы национального пространства. Напомним, что согласно принятой в настоящей работе периодизации, резкий скачок в развитии национального фортепианного искусства, связанный с выходом на международный уровень, произошел не на рассматриваемой стадии, а на следующем этапе – начиная с середины 50-х гг. Именно тогда подготовленные приехавшими в страну советскими педагогами Д. Серовым, А. Татуляном и Т. Кравченко и их коллегами в Варшавской консерватории молодые пианисты Китая Лю Шикунь, Инь Ченцзун, Гу Шэнин, Ли Минцян, Фу Цун и другие успешно выступали на самых престижных мировых состязаниях.

Разумеется, роль выдающихся педагогов из стран социалистического лагеря в этих победах огромна. Но необходимо отдать должное и предшествовавшим наставникам. Существенно, что определенные (пусть не столь яркие, как впоследствии) международные успехи нового поколения начались до учебы у иностранных специалистов. Еще в 1951 г. на фортепианном конкурсе в рамках Всемирного фестиваля молодежи III место занимает

Чжоу Гуаньжэнь. На следующем фестивальном конкурсе, в 1953 г., такое же место завоевал Фу Цун. В 1957 г. Ли Минцян получает III премию на Конкурсе им. Б. Сметаны в Праге: этот музыкант являлся учеником педагогов из СССР, однако к систематическим занятиям с ними он приступил уже после пражского успеха (Чжоу Гуанжэнь, 2001, с. 134).

Таким образом, несмотря на то что окончательный выход китайского фортепианного искусства на международный уровень датируется более поздним временем, трансляция за пределы национального пространства относится к началу 50-х гг. XX в. Следовательно, к окончанию рассматриваемой стадии можно констатировать *частичное соответствие третьему критерию национальной фортепианной школы*.

Подведем итоги.

Рассматриваемый в статье этап развития фортепианного искусства в Китае, ограниченный 40-ми – началом 50-х гг. XX в., представляет собой отдельную стадию становления национального пианистического искусства, характеризующуюся тем, что впервые на ключевые позиции вышли не иностранцы, а ки-

тайские музыканты. Проведено исследование данной стадии с точки зрения соответствия критериям сложившейся национальной фортепианной школы. Выявлено полное соответствие первому критерию национальной школы – локализации исполнительства в национальном пространстве. В отношении второго и третьего критериев – развития в русле собственной хронологической, педагогической и художественной парадигмы и успешного выхода за пределы национального пространства – констатировано *частичное соответствие*. Таким образом, можно заключить, что на рассматриваемой стадии сформировались предпосылки для образования самостоятельной национальной школы, однако полностью она еще не сложилась.

В 40-е и начале 50-х гг. XX в. окончательное формирование самостоятельной школы было еще делом будущего. Однако это не умаляет огромную значимость рассмотренной здесь стадии для развития фортепианного искусства в Китае. Ее дальнейшее изучение должно стать важным направлением исследований национальной пианистической культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 1950 年国产黑胶唱片 · 李嘉禄《花鼓 / 舞曲》 - 52238 人民唱片 // bilibili. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1vK411P7r6?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 09.09.2022).

² 钢琴曲《牧童短笛》李翠贞钢琴独奏 // YouTube. URL: [https://m.youtube.com/](https://m.youtube.com/watch?v=yF1R2T7vOzk)

[watch?v=yF1R2T7vOzk](https://m.youtube.com/watch?v=yF1R2T7vOzk) (дата обращения: 09.09.2022).

³ 谭抒真 李翠贞 1962 年演绎舒曼 D 小调奏鸣曲 // bilibili. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1WR4y1574k/> (дата обращения: 09.09.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра

REFERENCES

Aizenshtadt, S. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the

искусствоведения. Новосибирск, 2015. 327 с.

Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Хуале Пресс, 1996. 181 с. = 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京. 华乐出版社 · 1996年. 181页.

Вэй Тингэ. Обзор концепций и теоретических исследований китайского фортепианного искусства // Фортепианное искусство. 2001. № 2. С. 20–21. = 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述 // 钢琴艺术. 2001年02期. 20–21页.

Дрожжина М.Н., Дитенбир В.В. Новосибирская региональная вокальная школа как сформировавшийся феномен // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 184–196.

Ли Мэнжуй, Чернявская И. Претворение традиций русской фортепианной школы в современном фортепианном искусстве Китая // Актуальные проблемы искусства: История, теория, методика: Сб. тр. Междунар. науч. конф. 11 нояб. 2020 г. Минск, 2020. С. 364–368.

Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства (3) // Фортепианное искусство. 2009. № 5. С. 28–31. = 刘小龙. 中国钢琴艺术发展60年 (三) // 钢琴艺术. 2009年05期. 28–31页.

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.

Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: Три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.

Чан Айлин. История китайского фортепианного искусства. Шаньдун: Shandong Education Press, 2010. 249 с. = 常爱玲. 中国钢琴艺术史研究. 山东. 山东教育出版社 · 2010年. 249页.

Чжоу Гуанжэнь. Китайский поэт-пианист – Гу Шэнин. Шанхай: Муз. изд-во, 2001. 271 с. = 周广仁. 中国钢琴诗人 – 顾圣婴. 上海. 上海音乐出版社. 2001年. 271页.

Чэнь Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 1. С. 90–103.

Jia Jifeng. The specifics of the influence of the Russian method of teaching piano on the professional training of pianists in China // Laplage em Revista. 2021, Vol. 7. P. 499–505.

Wang A. The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories: Dissertation submitted to the Faculty of the

far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 327 p. (in Russ.)

Byan Meng (1996), *Zhōngguó gāngqín wénhuà zhī xíngchéng yǔ fāzhǎn* [The formation and development of Chinese piano culture], Khuale Press, Beijing, 181 p. (in Chin.)

Chang Ailing (2010), *Zhōngguó gāngqín yìshù shǐ yánjiū* [Studies in the history of Chinese piano art], Shandong Education Press, Shandong, 249 p. (in Chin.)

Chjen Janan (2020), “The Historical Role of Foreign Piano Schools in the Development of Chinese Pianism”, *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical arts and education], vol. 8, no. 1, pp. 90–103. (in Russ.)

Chzhou Guanzhen' (2001), *Zhōngguó gāngqín shīrén – Gù Shènyíng* [Chinese poet-pianist – Gu Shengying], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 271 p. (in Chin.)

Czo Chzhjen'guan' (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [The Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Ditenbir, V.V. (2021), “Novosibirsk regional vocal school as an established phenomenon”, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of musical science], vol. 9, no. 2, pp. 184–196. (in Russ.)

Jia Jifeng (2021), “The specifics of the influence of the Russian method of teaching piano on the professional training of pianists in China”, *Laplage em Revista*, vol. 7, pp. 499–505. (in Eng.)

Li Mjenzhui, Chernyavskaya, I. (2020), “Implementation of the traditions of the Russian piano school in the modern piano art of China”, *Aktual'nye problemy iskusstva: istoriya, teoriya, metodika* [Actual problems of art: history, theory, methodology], Minsk, pp. 364–368. (in Russ.)

Liu Xiaolong (2009), “60 years of development of Chinese piano art (3)”, *Gāngqín yìshù* [Piano art], no. 5, pp. 28–31. (in Chin.)

Tsin' Tsin' (2013), *Lyu Shikun, Chzhou Guanzhen i U Tszutszyan: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya (k probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti)* [Lyu Shikun, Chzhou Guanzhen and U Tszutszyan: three faces of the modern musical art of China (to a problem of universalism of the creative personality)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)

Wang, A. (2001). The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing

Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2001. 225 p.

Conservatories: Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 225 p. (in Eng.)

Wei Tinger (2001), "Overview of concepts and theoretical studies of Chinese piano art", *Gāngqín yìshù* [Piano art], no. 2, pp. 20–21. (in Chin.)

Zuo Zhenguan (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цзэн Яо, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 574726102@qq.com

Author information

Zeng Yao, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 13.09.2022

После доработки 13.11.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 13.09.2022

Revised 13.11.2022

Accepted for publication 20.11.2022

© Лю Инчэнь, 2022

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-204-214

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ КАНАЛОВ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В XX в.

Лю Инчэнь¹

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

Аннотация. Развитие музыкального искусства в современном китайском обществе идет очень активно. Появляется множество молодых талантов, создаются творческие организации и коллективы. В статье изучаются причины и механизмы развития отдельных направлений китайского музыкального искусства в XX в. Рассматривается культурно-образовательный канал развития вокального искусства, эмиграции иностранных музыкантов в Китай, иностранных стажировок и обучения музыкантов Китая, концертная деятельность и др. В рамках темы исследования раскрывается сложное взаимодействие национальной и европейской школ пения, влияние европейских традиций на подготовку китайских певцов. Прослеживается внимание китайского правительства к музыкальным, вокальным традициям культуры страны. Преемственность – важный фактор китайской музыкальной культуры. На основе обобщения литературы автор статьи указывает на важные мировоззренческие положения, которые лежат в основе подготовки музыкантов в Китае: музыкальное мастерство имеет теснейшую связь с духовной сферой китайской культуры и развивается совместно со всеми проявлениями личности музыканта (эмоциональной, интеллектуальной, эстетической); китайское музыкальное искусство всегда существовало в сопряжении с поэзией, литературой, театром и др.; в музыку могут интегрироваться академические, народные, эстрадные достижения искусства.

Ключевые слова: китайское музыкальное искусство, китайское музыкальное образование, китайская вокальная школа, «новое народное пение», В.Г. Шушлин, Чжоу Сяоянь

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 204–214. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-204-214.

THE INFLUENCE OF CULTURAL AND EDUCATIONAL CHANNELS ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE VOCAL ART IN THE XX century

Liu Yingchen¹

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

Abstract. The development of musical art in modern Chinese society is very active. There are a lot of young talents, creative organizations and collectives are developing. The article discusses some of the causes and mechanisms of the development of certain areas of Chinese musical art in the twentieth century. The article considers the educational channel for the development of musical art, the channel of emigration of foreign musicians to China, foreign internships and training of Chinese musicians, concert activities, etc. Within the framework of the research topic, the complex interaction of national and European singing schools, the influence of European traditions on the content of the training of Chinese singers is considered. The article

traces the line of attention of the Chinese government to the musical, vocal traditions of the country's culture. Continuity is an important factor in Chinese musical culture. Based on the generalization of the literature, the author of the article points out the important ideological positions that underlie the training of musicians in China: musical mastery has a close connection with the spiritual sphere of Chinese culture and develops together with all manifestations of the musician's personality (emotional, intellectual, aesthetic); Chinese musical art has always existed in conjunction with poetry, literature, theater, etc.; academic, folk, pop achievements of art can be integrated in the directions of music.

Keywords: Chinese musical art, Chinese musical education, Chinese vocal school, «new folk singing», V.G. Shushlin, Zhou Xiaoyan

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

For citation: Liu Yingchen (2022), "The influence of cultural and educational channels on the development of Chinese vocal art in the XX century", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 204–214. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-204-214.

Развитие музыкального искусства в Китае в XX в. исследовано в современной литературе в основном через эволюцию политических трансформаций в стране. В меньшей мере вопрос изучен в контексте сопряжения с различными культурно-образовательными достижениями в сфере музыки. В этой связи рассмотрение вопроса развития музыкального искусства в Китае в XX в. через отдельные направления музыкального образования и культурной жизни Китая является актуальным.

Цель статьи состоит в том, чтобы выявить наиболее эффективные каналы в сфере вокального образования и культуры, способствующие развитию музыкального искусства Китая в XX в. Она может быть достигнута посредством решения следующих задач. Необходимо рассмотреть основные культурные тенденции в стране, связанные с эмиграцией музыкантов из России и других государств; проанализировать зарубежные стажировки китайских музыкантов с целью освоения нового уровня музыкального мастерства; обозначить круг основных высших образовательных учреждений в Китае, готовящих

деятелей музыкального искусства в XX в.; представить пример развития вокального искусства на основе диалога «национального и иностранного» в сфере образования.

Научная новизна заключается в том, что в статье представляются культурно-образовательные каналы, способствующие эволюции китайского музыкального искусства в XX в. На основе изучения авторитетных источников представлен широкий спектр имен музыкантов, педагогов, композиторов, искусствоведов XX в., внесших большой вклад в развитие и процветание китайской музыки.

В начале XX в. в Китае сложилось понимание того, что для общего успеха страны необходимо посылать лучших молодых людей учиться в Европу. Зарубежное образование стало поощряться официально. Многие молодые китайцы уехали изучать музыку и другие искусства в Европу и США, среди них композиторы Сяо Юмэй, Чжао Юаньрен, Хуан Цзы, Си Синхай, Дин Шандэ, Ма Сыцун и др. Вернувшись в Китай, музыканты работали в Шанхайской консерватории и других музыкальных образовательных учреждениях Пекина и Шанхая. Они

преподавали, концертировали, изучали китайский фольклор, публиковали транскрипции пьес европейских композиторов, формировали исполнительские коллективы.

Хуан Цзы обучался в Йельском университете. По возвращении маэстро преподавал студентам историю западной музыки и технику композиции. Его ученик – Цзян Динсян – один из создателей Пекинской национальной консерватории (основана в 1950 г.). Во Франции учились Ма Сыцун, Си Синхай, Дин Шандэ. Именно Дин Шандэ углубленно изучал европейскую полифонию, затем вел этот же предмет в Шанхайской профессиональной музыкальной школе. Си Синхай как ученик композитора П. Дюка принес в Китай традиции позднеромантического европейского стиля (Ду Сы Вэй, 2008, с. 232–234).

По инициативе талантливых студентов с 1916 г. проводились внеклассные музыкальные занятия при Пекинском университете. Этим занятиям покровительствовал государственный деятель, ученый и педагог 蔡元培 Цай Юаньпэй, окончивший университет в Лейпциге. В 1919 г. организовано Исследовательское музыкальное общество и затем (в 1922 г.) Институт музыкальной подготовки при Пекинском университете. С целью развития талантов здесь предлагалось изучать западную музыку, в том числе теорию и композицию. Были открыты факультеты теории музыки, фортепиано, сольного пения, композиции, струнных, духовых инструментов. Преобладал европейский репертуар. Преподавали сильные педагоги, среди них – дирижер, пианист, музыковед Сяо Юмэй. Бла-

годаря его деятельности и работе его единомышленников с 1919 по 1925 гг. музыкальные отделения были открыты в нескольких университетах Китая.

Возникновению множества школ европейского типа способствовала мощная диаспора русской эмиграции в Китае (Харбин, Шанхай, Пекин и др.). С начала 1920-х гг. русскими были образованы различного формата учебные заведения (школы, студии и т.д.) преимущественно на игре фортепиано. Учителя отличались высочайшим уровнем музыкального мастерства (например, выпускница Петербургской консерватории Д.Г. Карпова или выпускница Лейпцигской консерватории В.И. Диллон) (Хуан Пин, 2008, с. 23).

Прототипом китайских консерваторий стала Высшая музыкальная школа имени А.К. Глазунова в Харбине. Открытая в 1924 г., она проработала 20 лет. За это время музыкальное образование в ней получили около двух тысяч человек (русские, китайцы). Впоследствии некоторые из них стали пианистами-профессионалами, дирижерами, педагогами китайских музыкальных учебных заведений.

В 1927 г. Сяо Юмэй и министр просвещения Цай Юаньпэй открыли в Шанхае первую китайскую Национальную консерваторию. Это учебное заведение несколько раз меняло свое название, а с 1956 г. именовалась Шанхайской консерваторией. Первым ректором консерватории стал Сяо Юмэй. В Уставе была записана цель деятельности учебного заведения – упорядочить национальную музыку; импортировать мировую музыку.

В Шанхайской консерватории были все уровни специального музыкального образования (подготовительное, основное, аспирантура) и педагогическое отделение. Национальный состав студентов был разнородный, но преобладали китайцы. Обучение велось на английском, русском, китайском языках. Планы и программы были приближены к европейским стандартам. К обучению Сяо Юмэй привлек авторитетных специалистов; с конца 1929 г. более половины преподавателей консерватории были русские педагоги-эмигранты. Некоторые из них – композитор А.Н. Черепнин, вокалист В.Г. Шушлин, пианист Б.С. Захаров – являются основоположниками в Китае соответствующих академических школ (Цзо Чжэньгуань, 2015, с. 131).

Владимир Григорьевич Шушлин (1896–1978) – оперный и камерный певец белорусского происхождения, учился в Петербурге, пел в Мариинском театре. Его китайское имя Су Ши Лин. В.Г. Шушлин – основатель в Китае вокальной школы европейских традиций. Как утверждают известные китайские музыканты (Хэ Лютин, Ма Цзи Син), В.Г. Шушлин познакомил Китай с серьезным вокалом и положил начало китайской академической вокальной школе. До сих пор в Китае его школа считается эталоном европейского классического пения, а он сам – эталоном вокального педагога.

Более 30 лет В.Г. Шушлин преподавал вокал в ведущих учебных заведениях Китая – Высшей музыкальной школе имени Глазунова (Харбин), в Шанхайской консерватории, Хэбэйском университете, Музыкальном доме провинции Чжэн-

цзян. В.Г. Шушлин стал первым зарубежным вокалистом, певшим на китайском языке. В отдельные годы он работал одновременно в нескольких городах. Вернувшись в Россию в 1956 г., преподавал до конца жизни в Московской консерватории.

В своей методике В.Г. Шушлин сочетал традиции итальянской и русской вокальных школ, параллельно развивая у своих учеников технику владения голосом и художественно-исполнительские качества. Он воспитал множество вокальных «звезд» Китая, выдающихся вокальных педагогов: Чжоу Сяоянь (колоратурное сопрано, профессор Шанхайской консерватории), Сы Игуй (один из лучших басов в мире), Шэнь Сян (профессор Пекинской Центральной консерватории), Вэнь Кэчжэнь (профессор Шанхайской консерватории) и мн. др. Продолжатель педагогических традиций В.Г. Шушлина – «китайский Карузо» Шэнь Сян. На основе дневников учителя и своих заметок, сделанных в процессе учебы, Шэнь Сян опубликовал работу «Методика активно-пассивного дыхания» (1996). В методике преподавания В.Г. Шушлина при опоре на европейские основы есть элементы китайской певческой культуры.

На вокальной кафедре Шанхайской консерватории работали получившие образование в США Чжоу Шуань (заведующая вокальной кафедрой), Ин Шаннэн, Хуан Цзы; учившийся в Бельгии Чжао Мэйбо и др. В ряду педагогов Шанхайской консерватории, внесших большой вклад в развитие китайской вокальной школы, есть американские (Mildred Wiant) и европейские (Herbert Cave) педагоги вокала.

В 1930–1940-е гг. в Шанхайской консерватории преподавали и стали наставниками многих китайских композиторов выходцы из Германии Вольфганг Френкель и Юлиус Шлосс. Во время китайско-японской войны (1937–1945) и оккупации Шанхая в 1937 г. деятельность консерватории продолжалась, но с большими трудностями.

Главными центрами китайского вокального профессионального образования в 1920–1930-е гг. были Пекинский женский высший педагогический институт (сольному пению отдавалось 4 часа в неделю), Яньцзинский частный университет (американские и итальянские вокальные педагоги), Хуцзянский частный университет, Учжанский частный институт искусств, Хэбэйский женский педагогический институт и др. Репертуар певцов составляли в основном классические и русские церковные произведения. Большинство вокальных произведений заимствовалось из зарубежных программ; национальная китайская вокальная музыка представлена мало.

В 1949 г. была провозглашена Китайская Народная Республика. Коммунистическое правительство стимулировало становление национального искусства, в том числе с помощью зарубежных и советских специалистов. Развитие профессионального вокального искусства по европейскому образцу стало более интенсивным во второй половине XX в. Был организован Союз работников музыки (с 1959 г. – Союз китайских музыкантов). Открылись новые музыкальные высшие учебные заведения, факультеты с вокальной подготовкой. В 1949 г. была учреждена консерватория

в г. Тяньцзин (далее реорганизованная в Китайскую Центральную консерваторию, а затем в 1958 г. стала называться Пекинской Центральной консерваторией и перенесена в столицу). В Пекинской Центральной консерватории преподавали уже исключительно китайские музыканты. В 1958 г. были открыты Шэньянская консерватория (расположена в г. Ляонин), Гуаньчжоуская (г. Гуаньчжоу), Уханьская (г. Хубэй); в 1959 г. – Сычуаньская (г. Чэнду); в 1960 г. – Сианьская консерватория (г. Шэньси).

Данные учреждения высшего музыкального образования в качестве ориентиров-стандартов выбирали европейские и советские формы консерваторского обучения. Довольно интенсивным в 1950–1960-е гг. был «обмен студентами». Китайские студенты проходили полный курс обучения и два года аспирантуры в Московской, Ленинградской, Одесской консерваториях.

Исключительное положение занимала первая «Китайская консерватория», открытая в 1964 г. в Пекине. Она была направлена на изучение китайской национальной классической и народной музыки и китайского традиционного певческого искусства. После Культурной революции начинается наиболее интенсивное развитие музыкально-образовательной системы. Хронологически рамки современного этапа развития музыкального образования Китая очерчиваются периодом с конца 1970-х гг. – начало XXI в. Главные направления, в которых развивается система музыкального образования Китая: создание учебных планов и учебников, повышение профессионального уровня

педагогов, научно-методическая разработка проблем художественного образования. По ряду направлений был достигнут значительный прогресс. В частности, от подражания западным программам и стандартам китайские вокальные педагоги постепенно подошли к созданию собственных учебных программ международного уровня.

В настоящее время в Китае выстроена структура обучения вокалистов, охватывающая все возраста и уровни подготовки:

1) обучение детей и подростков музыке и пению по образовательным программам младшей и средней школ;

2) социальное музыкальное образование (вокальные кружки и студии);

3) вокальные факультеты вузов.

В общеобразовательной школе преобладает хоровое музицирование, применяются европейские методики музыкального воспитания К. Орфа (движение и пение), З. Кодая (специальные певческие упражнения). В рамках социального образования есть возможность организовать индивидуальные занятия вокалом, а также подготовить учащихся к сдаче единого выпускного экзамена по музыке для поступления в соответствующее учебное заведение. Вокальная подготовка здесь очень важна. В высших учебных заведениях наблюдается профилизация вокальной подготовки (актеры театра, академический вокал и др.). Зарубежный опыт заимствуется по принципу «взять лучшее и отбросить лишнее».

В итоге в период с 1927 по 2016 гг. в Китае было открыто 6 институтов музыки и 11 консерваторий. Две

консерватории (Шанхайская и Пекинская Центральная консерватория) входят в число лучших музыкальных учебных заведений мира. Высшее вокальное образование имеет два направления: подготовки артистических кадров (консерватории) и педагогов по вокалу (для школ и дополнительного образования). Так как кадров педагогов по вокалу не хватает, в университетах открываются факультеты музыки, на которых обучают вокалу и вокальной педагогике. Все это положительно сказывается на развитии вокального образования КНР.

Вместе с тем в периферийных консерваториях отмечаются проблемы недостаточности индивидуальных занятий по специальности, отсутствия класса камерного пения, малой оперной подготовки. Поэтому многие выпускники-вокалисты стремятся продолжить образование в Европе, России, Белоруссии, Украине. Требуется внимания разработка учебных программ, методик обучения, освоения инновационных методик, повышения уровня квалификации педагогов, ощущается нехватка научных исследований в сфере вокальной педагогики.

В рамках темы исследования весьма актуальны вопросы о сложном взаимодействии национальной и европейской школ пения, о влиянии европейских традиций на содержание вокальной подготовки китайских певцов. Внимание к своим музыкальным, вокальным традициям для культуры Китая является чрезвычайно важным. Следование идее преемственности – важный фактор китайской культуры. На основе обобщения литературы и собственного педагогического опыта во-

кального педагога Яо Вэй отмечает важные мировоззренческие положения, которые лежат в основе подготовки вокалистов в Китае:

– во-первых, в китайской традиции вокальное мастерство имеет теснейшую связь с духовной составляющей и развивается совместно со всеми проявлениями личности вокалиста – его эмоциональной и интеллектуальной сферой, общей и музыкально-эстетической культурой;

– во-вторых, китайское вокальное искусство всегда существовало в некой синкретической ситуации, сочетаясь с поэзией, литературой, театром, сценой;

– в-третьих, в вокальном исполнении одного певца могут интегрироваться различные направления – академического, народного, эстрадного пения.

Эти установки в китайском вокале отличны от европейской традиции, где вокальное мастерство развивается больше как некое тонкое специализированное умение, конечно, сочетающееся с хорошим уровнем музыкально-вокальной культуры. Первая теоретическая работа о вокальном мастерстве в Китае относится к концу XIII – первой трети XIV вв. – это трактат Яньнань Чжияня *唱论 Чан лунь* / 'Пение' ('Рассуждение о пении'). Автор делит пение на две школы – мужественную, героическую и женственную, изящную.

В традиционной китайской педагогике вокальная техника осваивалась под психологическим контролем. При обучении использовался метод создания «образа чувств». Этот метод будил воображение, вызывал эмоции, приподнятое настроение. Большое внимание уделялось

поиску индивидуальности певца. Приветствовалось искреннее исполнение: «Вся музыка исходит из человеческой души». Многие в традиционной китайской вокальной школе заимствовано из китайского театрального искусства. Пение для китайцев – это не только наслаждение звуком, но и удовольствие от зрелища изысканных и отточенных движений.

Пение на китайском языке опирается на естественный голос. Певцы стремятся достичь ясного и мягкого звука при небольшом диапазоне. В этом – отличие от европейской (итальянской) и русской школ, ценящих широкий диапазон. Также для китайских певцов считается нормой резкое, раскатистое звучание (что неприемлемо в Европе и России). Такое звучание связано с тем, что переход на пение в традиционном театре Китая происходит в наиболее напряженные моменты действия.

Показательна дискуссия о вокале, развернувшаяся в Китае в середине XX в. В 1949 г. в ходе дискуссии были напечатаны статьи:

– Хэ Лютина 关于洋嗓子" 的问题 ('Проблема иностранного голоса' (буквально 'О чужом голосе'));

– Фэн Цаньвэня 我对洋嗓子" 问题的一点意见 ('Мое мнение по проблеме иностранного голоса');

– Чжан Чэнмо 记解放剧场的<白毛女>观后杂感·并谈谈土嗓子"、洋嗓子" 的问题 ('О моих смешанных чувствах после просмотра «Седой девушки» в китайской опере. Проблемы национального и иностранного голоса').

Вопросы национального пения обсуждались на Всекитайской народной неделе (1956), Националь-

ной вокальной методической конференции (Пекин, 1957). Вокалисты и педагоги пытались осознать, что же более актуально – «провинциальный голос» и «современный голос».

Под «провинциальным голосом» понимался голос, воспитанный в народной певческой традиции. Деревенская культура в Китае очень отличается от городской. В городах работали профессиональные театры и ансамбли. Здесь сформировалась манера пения «современный голос». Многие замечательные народные певцы в процессе обучения могли потерять диапазон и тембр голоса (звук не соединялся с дыханием, пение становилось фальцетным). Необходима была сбалансированная методика обучения пению (Чэнь Инши, 1964, с. 23–25).

Основателями «нового народного пения» стали педагоги Е Су, Ван Пиньсу, Тан Сюегэн и др. Новая методика подчеркивала яркость национальной музыки, позволяла достичь хорошего голосоведения, широкого диапазона. В 1980-е гг. методика «нового народного пения» получила развитие в работе педагогов Цзин Телин, Шэнь Сян и др. (Ду Сы Вэй, 2008, с. 232–234).

В результате рецепции европейского вокального искусства возник феномен «китайского бельканто». Его активным распространителем стал баритон Ин Шаннэн, изучавший вопросы соединения европейской традиции бельканто со спецификой китайского языка. Мастером был найден принцип «слово в основе интонации», рассматривающий дыхание и дикцию, слова и звуки как взаимосвязанные явления. Важна связь переходов четырех то-

нов китайского языка и мелодии, что помогает выражению смысла и единству текста и музыки в песнях и романсах.

Тенор Цзян Цзяцян, обучавшийся за границей, соединил традиционную китайскую технику гаоцян ('высокая нота') с техникой бельканто, исполнял китайские вокальные произведения с большим вниманием к языковой культуре. Принципы бельканто и пения китайского традиционного театра сочетала певица (сопрано) Чжан Цюань. Ее пению были присущи ровный голос, свободное дыхание, ясность звука. Певица подчеркивала необходимость сочетания традиций западного и китайского вокального искусства. Сформировались смешанные приемы исполнения, отвечающие языку и эстетике китайцев.

Современные китайские исполнители академической камерно-вокальной музыки уделяют серьезное внимание эластичности и связности звука, поддержанию умеренного состояния полости резонатора и глотки, фонетическому аспекту китайской речи, взаимодействию поэтического текста и мелодики, смысловому содержанию сочинений.

Попытка систематизации западных вокальных методик, практического объединения китайской и западной методик была предпринята в трудах известных китайских вокалистов и педагогов:

– Ин Шаннэн 我的声乐经验 ('Мой вокальный опыт') (Пекин, 1981);

– Чжао Мэйбо 唱歌的艺术 ('Искусство пения') (Шанхай, 1997);

– Хуан Юкуй 声乐教学艺术 ('Искусство обучения вокалу' (Система обучения вокалу)) (Пекин, 2003);

– Цзин Телин 声乐教学文集 (‘Сборник по вокальной музыке’ (Вокальная методика)) (Пекин, 2006).

Одной из ключевых фигур в становлении китайского вокального академического искусства стала Чжоу Сяоянь (1917–2016) – ученица русской (В.Г. Шушлин, О.Г. Гладкова-Кедрова), европейской и китайской школ. Обучаясь в Париже, Чжоу Сяоянь брала уроки у итальянского баритона Бернарди, изучала особенности исполнения французских романсов у учителей Перуджа и Магнети. Чжоу Сяоянь много лет работала в консерваториях Китая, воспитала плеяду выдающихся певцов. Она была также исследователем, изучавшим сочетание европейской и китайской вокальной методологии. Известные работы Чжоу Сяоянь: «Вокальный диапазон и способы его расширения» (1979), «Современные вокальные тенденции, переосмысление вопросов вокальной педагогики» (1981), «О современном вокальном стиле исполнения» (1981), «На что нужно обратить внимание при обучении вокалу (на примере победителей вокального конкурса в Вене)» (1985) и др.

Выдающаяся певица и педагог развивала принципы национального китайского вокального искусства, настаивала на изучении китайскими певцами европейского стиля бельканто. Главным в пении, по мнению Чжоу Сяоянь, являются красота и естественность, чистое звукоизвлечение, выразительный тембр. Эти высокие эстетические задачи требовали сочетания лучших методов бельканто и национального пения. Найденные педагогами и учеными Китая принципы сочетания нацио-

нального и европейского пения применяются во всех жанрах китайской камерной и хоровой музыки (лирическая и патриотическая песня, романс, массовая песня, песня для кино и др.).

К концу XX в. в Китае сложились три основных направления вокального обучения: академическое пение, эстрадное популярное пение и «новое народное пение», сочетающие народные основы и европейские традиции. Молодые одаренные певцы КНР с успехом исполняют и европейские, и китайские песни, романсы, оперы (Ду Сы Вэй, 2008). Начиная с 1980-х гг., китайские вокалисты с успехом участвуют в престижных международных конкурсах. Данный факт свидетельствует уже о наличии собственной современной вокальной школы Китая (Айзенштадт С., 2015, с. 91–105).

Кроме того, повышенный интерес к международным конкурсам – характерная черта всех дальневосточных исполнительских и вокальных школ. В 1981 г. тенор Лю Цзе занял третье место на X Международном конкурсе в Бразилии; бас-баритон Шень Ян – победитель на XIII конкурсе ВВС (2007), на Международном оперном конкурсе в Вероне (2011). Меццо-сопрано Гуан Ян стала победительницей на VIII Международном конкурсе оперных певцов ВВС (1997); заняла первое место на Международном конкурсе им. П. Доминго в США (2001), третье место на Международном оперном конкурсе в Японии (2005), второе место на Международном конкурсе вокалистов в Париже (2009).

Победителями престижных конкурсов были в разные годы: бас Лю Е, тенор Фан Джингма, сопра-

но Чжан Ли Пин, баритон Ляо Чаньюн, бас Сжан Синьень, тенор Дин Йи, сопрано Сихен Йи, баритон Ван Лифу. На Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве в числе победителей были китайские певцы – баритоны Юй Цзисинь (1986), Юэнь Чень-Е (1994), сопрано У Бися (2002). Таким образом, мы видим, что линия развития вокального искусства представлена широким арсеналом китайских певцов-победителей конкурсов.

Рассмотренные культурно-образовательные каналы развития музы-

кального искусства в Китае в XX в. коснулись вопросов образовательной, концертной систем. Изучен вопрос эмиграции талантливых музыкантов в Китай, стажировка китайских представителей в другие страны, что привело к небывалому росту престижа музыкального искусства в Китае и развитию музыкального образования на основе синтеза восточных и западных традиций. Это ярко демонстрирует вокальное искусство, получившее свою вокально-образовательную специфику обучения в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра искусств. Новосибирск, 2015. 326 с.

Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. 2008. № 2. С. 232–234.

Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2008. 160 с.

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2015. 334 с.

Чэнь Инши. Различия и сходства между изучением структуры китайской традиционной музыкальной формы и западной теорией музыки // Народная музыка. 1964. № 5. С. 22–29. = 陈应时中国民族曲式结构研与西方音乐理论的异同//人民音乐。北京。1964。第5期。22–29 页。

REFERENCES

Aisenstadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 326 p. (in Russ.)

Chen Yingshi (1964), "Differences and similarities between the study of the structure of the Chinese traditional musical form and Western music theory", *Narodnaya muzyka* [Folk music], no. 5, pp. 22–29. (in Chin.)

Du Si Wei (2008), "The influence of European traditions on the development of the vocal school in China", *Vestnik MGUKI* [Bulletin of MGUKI], no. 2, pp. 232–234. (in Russ.)

Huang Ping (2008), *Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitaiskoi pianisticheskoi shkoly* [The influence of Russian piano art on the formation and development of the Chinese piano school], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 160 p. (in Russ.)

Zuo Zhengguan (2015), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 334 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Лю Инчэнь, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: lyu.inchen@bk.ru

Author information

Liu Yingchen, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: lyu.inchen@bk.ru

Поступила в редакцию 29.09.2022

После доработки 13.11.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 29.09.2022

Revised 13.11.2022

Accepted for publication 20.11.2022

© Прокопьев, Н.В., Санникова, Н.В., 2022

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224

ТРАНСКРИПЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА АНДРЕЯ РОМАНОВА

Н.В. Прокопьев^{1, 2, 3}, Н.В. Санникова³

¹ Детская школа искусств № 22, Новосибирск, 630078, Российская Федерация

² Новосибирский областной колледж культуры и искусств, Новосибирск, 630078, Российская Федерация

³ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Творческое наследие Андрея Николаевича Романова нашло признание не только в кругу коллег и последователей, но и у широкой слушательской аудитории. Однако до сих пор его переложения, обработки и транскрипции не становились предметом научного и методического осмысления, что определяет актуальность данной работы, целью которой является выявление специфики звучания баяна и черт особой эстетики в транскрипциях А.Н. Романова. На пути к этой цели в статье рассматривается баян как инструмент академической музыкальной культуры, затрагиваются вопросы жанровых различий переложений, обработок и транскрипций, технологических принципов академического баянного звучания, анализируется транскрипция А.Н. Романова Концерта № 4 фа минор «Зима», ор. 8, RV 297 А. Вивальди. В нотных сборниках «Играет Андрей Романов» и «А я играю на баяне» (выпуски 1–5) преломился исполнительский и педагогический опыт выдающегося баяниста, озабоченного проблемой расширения учебного и концертного репертуара исполнителей. При грамотном прочтении транскрипций и авторских сочинений Андрея Романова, разборе нотного текста и соблюдении особых указаний звучание баяна отражает особую академическую эстетику, ставящую его на одну ступень с самыми сложными и художественно-богатыми инструментами.

Ключевые слова: баянное исполнительство, транскрипции, исполнительский репертуар, музыкальная педагогика, баян, музицирование

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Прокопьев Н.В., Санникова Н.В. Транскрипции классических произведений для баяна Андрея Романова // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 215–224. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224.

TRANSCRIPTIONS OF CLASSICAL WORKS FOR ACCORDION BY ANDREY ROMANOV

N.V. Prokopiev^{1, 2, 3}, N.V. Sannikova³

¹ Children's Art School no. 22, Novosibirsk, 630078, Russian Federation

² Novosibirsk Regional College of Culture and Arts, Novosibirsk, 630078, Russian Federation

³ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The creative legacy of Andrey Nikolaevich Romanov has found recognition not only among colleagues and followers, but also among a wide audience. However, until now its transcriptions, processing and transcription have not become the subject of scientific and

methodological understanding, which determines the relevance of this work, the purpose of which is to determine the specifics of the sound of the accordion and to identify the features of special aesthetics in the transcriptions of A.N. Romanov. On the way to this goal, the article examines the accordion as an instrument of academic musical culture, touches upon the issues of genre differences in arrangements, treatments and transcriptions, technological principles of academic accordion sound, analyzes the transcription of A.N. Romanov's Concerto No. 4 "Winter" f-moll, op. 8, RV 297 by A. Vivaldi. The musical collections "Andrei Romanov Plays" and "And I play the Accordion" (issues 1–5) reflected the performing and pedagogical experience of an outstanding accordion player, puzzled by the problem of expanding the educational and concert repertoire of performers. With a competent reading of transcriptions and author's works by Andrey Romanov, with proper analysis of the musical text and compliance with special instructions, the sound of the accordion reflects a special academic aesthetics that puts it on a par with the most complex and artistically rich instruments.

Keywords: accordion performance, transcriptions, performing repertoire, music pedagogy, accordion, music making

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

For citation: Prokopiev, N.V., Sannikova, N.V. (2022), "Transcriptions of classical works for accordion by Andrey Romanov", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 215–224. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224.

За свою вековую историю баянное исполнительство получило стремительное развитие, и в наши дни баян – это популярный инструмент не только народной, но и академической культуры, джазового, эстрадного направлений.

Баянный репертуар весьма обширен и оригинален: для этого инструмента пишут такие прославленные современники, как Софья Губайдулина, Ефрем Подгайц, Эдисон Денисов, Геннадий Баншиков и др. В их сочинениях раскрываются богатые тембровые и технические ресурсы инструмента, которые позволяют достичь разнообразных звучностей, отличающихся от тех, что мы привыкли слышать в академической музыке и фольклоре. Зачастую эта музыка элитарна и требует от слушателя определенной подготовки, поскольку простирается в области эксперимента. Такие сочинения значительно обогащают репертуар профессионального баяниста, а также учебный репертуар для занятий на всех этапах обучения – в музыкальной школе, колледже, вузе. Между

тем весомой частью баянного репертуара остаются переложения, обработки и транскрипции произведений, написанных для других инструментов. Признанным мастером в этом жанре стал Андрей Николаевич Романов (1963–2015).

Создание переложений, обработок и транскрипций – важная составляющая профессиональной деятельности Андрея Николаевича, тесно связанная как с исполнительством, так и с педагогикой. Эту часть творческого наследия Романова можно разделить на несколько групп:

- концертные переложения для баяна, обработки и транскрипции для собственного исполнения;
- переложения, обработки и транскрипции для профессионального дуэта в составе баян – домра;
- переложения классических и популярных произведений для учащихся музыкальных школ и любительского музицирования;
- переложения классической музыки для ансамблей баянистов.

Фокус на понятии «транскрипция», вынесенном в название ста-

тви, обусловлен материалом исследования, которыми являются нотные сборники «Играет Андрей Романов» и «А я играю на баяне» (выпуски 1–5). Первый из них содержит подзаголовок: «Зарубежная классическая музыка в переложении для баяна», сборник адресован уже подготовленным музыкантам, в него вошли переложения произведений И.С. Баха, А. Вивальди, Д. Скарлатти, В.А. Моцарта. В первых двух выпусках серии «А я играю на баяне» на обложке изданий указано: «Составление, переложение, исполнительская редакция, Романов Андрей Николаевич», а в третьем выпуске Андрей Николаевич в предисловии пишет, что музыкантов ждет знакомство с популярными сочинениями И.С. Баха, жанрово не определяя свои работы. Четвертый выпуск – авторский сборник этюдов А. Романова, а в пятом выпуске, изданном посмертно со вступительным обращением профессора (в 2019 г. – доцента) М.Я. Овчинникова, А.Н. Романов представлен как автор транскрипций сочинений И.С. Баха, Д. Скарлатти, Й. Брамса.

В справочной литературе понятия «переложение», «обработка» и «транскрипция» зачастую определяются одно при помощи другого, таким образом, их содержательные контуры оказываются размытыми. Г.М. Коган писал, что в широком смысле транскрипцией именуют всякую переделку музыкального произведения, в то время, как следует понимать за этим термином такую обработку оригинала, которая, сохраняя его характерные особенности, стремится стать художественно самобытным переводом данного произведения на язык другого инструмента (1972).

Доктор искусствоведения, профессор Н.А. Давыдов предлагает следующую классификацию баянных переложений:

1. «Баянные редакции произведений, в которых изложение фактуры оригинала в основном соответствует возможностям баяна, а характер музыки не искажается при буквальном сохранении авторского текста. Задачей автора такой баянной редакции является определение аккордов и их запись соответственно устройству левой клавиатуры, удобное распределение музыкального материала между двумя клавиатурами, расстановка аппликатуры, незначительное редактирование штрихов и педали;

2. Переложения, где кроме перечисленных преобразований переосмысливаются и подвергаются обработке штрихи, длительности отдельных тонов соответственно функциям голосов, вырабатывается баянная педализация, а также частично могут видоизменяться отдельные голоса;

3. Транскрипции, в которых преобразования в большей или меньшей мере касаются композиторского письма; досочинение отдельных голосов на материале оригинала, изменение ритмического рисунка некоторых голосов, перенесение материала из одного регистра в другой, октавные удвоения и утроения, более широкое применение различных способов полифонизации и т.п.;

4. Концертные транскрипции – обработки, в которых имеют место: свободное развитие тематического материала, преобразование фактуры, ритмического движения и артикуляции, досочинение контрапунктов и подголосков, расширение структуры путем введения различ-

ных каденций, дополнения в виде вступлений и заключений» (1982).

Характер изменений индивидуально зависит от творческой инициативы и уровня композиторского мастерства, художественного вкуса автора переложения. Кроме того, в работе с материалом не стоит забывать о соблюдении принципов соответствия изложения специфике баяна и технического удобства исполнения. Исходя из вышесказанного, произведения, созданные А.Н. Романовым, по способу переработки являются транскрипциями, дополняющими музыкальное содержание оригиналов особыми красками баянного звучания. Для того, чтобы оценить их значение в исполнительском репертуаре, необходимо обозначить, что понимается под понятием «академизм» в аспекте баянного исполнительства.

Термин «академический» имеет множество значений, и некоторые его определения переводят понятие в разряд элитарного. Здесь мы имеем в виду такие определения, как «направление в искусстве, догматически следующее сложившимся канонам искусства античности и эпохи Возрождения»¹ или «чисто теоретический, оторванный от жизни, схоластический» (Ожегов С., 1991). Д.И. Варламов в статье «К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве» (2008) выделяет несколько признаков академизма, среди которых в контексте данной работы отметим лишь два:

1. Унифицированность музыкального языка, доступного пониманию всех людей, воспитанных на данной традиции;

2. Создание усовершенствованных конструкций инструментов,

тембр которых соответствует эстетике звуковой парадигмы социоэтнической общности и одновременно требованиям унифицированного языка искусства.

Первый объясняет, почему музыканты, в том числе и баянисты, должны играть классическую музыку: это и есть та художественная традиция, усвоение которой необходимо для каждого академического исполнителя. Она, в отличие от фольклора, не принадлежит какому-то определенному этносу и является достоянием всего человечества. Второй признак дает пищу для размышлений о том, как инструмент должен звучать в так называемой «академической манере». И дело здесь не столько в механике инструмента: конструктивно баян достаточно совершенен для того, чтобы исполнять на нем любую музыку разных стилей. По сути баян одновременно и народно-бытовой инструмент, и академический, и два этих аспекта его существования развивались практически одновременно. Академик М.И. Имханицкий пишет о феномене «двуязычия», подразумевая, что фольклорное и академическое музицирование находятся в разных системах мышления (2006).

Думается, в этом соседстве фольклорного и академического исполнительства кроется известная проблема некоторых современных баянистов, которые фольклорную манеру игры применяют по отношению к академической музыке. Конечно же, уровень слуховой культуры и технической подготовки баянистов в области звукоизвлечения неуклонно повышается, но в большинстве своем все еще не отвечает

требованиям академизма. Так как же должен звучать академический баян?

Природа звукоизвлечения на баяне предполагает три приема артикуляции: меховая, клавишная и мехо-клавишная. В работе «О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне» (1981) профессор Б.М. Егоров описывает проведенный им опыт: с помощью специальных приборов измерялись звуковые характеристики при различных параметрах воздушного давления и величины поднятия клапана над декой. Результаты опытов Егорова отражены в методических работах учителя Романова – Александра Витальевича Крупина (1951–2010), вклад которого в баянную педагогику невозможно переоценить. Крупин сделал выводы относительно управления динамикой звука баяна посредством функции меховедения при помощи создаваемого им воздушного давления, прямо пропорциональной взаимосвязи скорости ведения меха и открытия воздушного клапана.

Баянный звук полностью управляем на всем своем протяжении, чтобы придать ему художественную выразительность, за правильной атакой необходимо филировать его стационарную часть и снятие, особенно при соединении с другим звуком: точность снятия обеспечивает штриховую ровность. Баян – полифонический инструмент, и соблюсти вышеперечисленные условия звучания в многоголосной музыке бывает сложно, но А.Н. Романов в своих транскрипциях предлагает целый ряд оригинальных исполнительских решений, которые мы представим на примере Концерта № 4 фа минор «Зима», ор. 8, RV 297 А. Вивальди.

Пример 1. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (т. 44)



Одним из главных отличий переложения Романова от других переложений этого произведения является широкое использование меховых приемов таких, как деташе и тремоло, которые позволяют точнее передать оригинальную скрипичную специфику звучания (пример 1).

Помимо точной атаки и метрической ровности, игра деташе, как в данном случае (пример 2), без подъема клавиши обеспечивает большую сконцентрированность внимания на работе меха, что позволяет более тонко управлять звучанием инструмента. В то время как игра на прямом движении меха к подобному не располагает, ввиду своей многозадачности и, как следствие, неоправданной сложности.

В примере 3 при динамике форте и достаточно быстром темпе, при прямом движении меха в меховой камере повышенное давление будет присутствовать постоянно, и это давление в момент открытия клапана будет оказано на голосовую пластину, не давая ей раскачиваться постепенно. Следствием этого является искажение тембровых характеристик звука. Деташе исключает такую опасность: открытие клапана и начало движения меха происходят одновременно, а значит, сила воздушного давления и амплитуда движения голосовой пластины возрастают пропорционально.

Оркестровый эффект возникает благодаря возможности исполнять мягкое деташе и маркато одновременно (примеры 4, 5).

При ровном движении меха штриховую точность обеспечивает работа пальцев,

Пример 2. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto



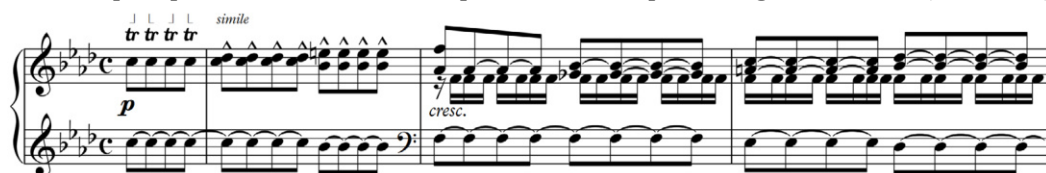
Пример 3. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 12–13)



Пример 4. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 22–23)



Пример 5. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 18–21)



Пример 6. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 12, 15, 17)



при этом важное значение имеет аппликатура. В варианте для дуэта (пример 6) Романов предлагает аппликатуру без использования 4-го и 5-го пальцев подряд для обеспечения ровности штриха.

В примере 7 демонстрируется, как во избежание мышечных зажимов Романов использует принцип неповторности пальцев в исполнении повторяющихся

нот. При замене пальца происходит ослабление мышц кисти, в данном случае – во время подмены на первый палец. Принцип игры «через палец» (не 1 – 2 – 3 – 4 – 5, а 1 – 3 – 2 – 4 – 3 – 5) обусловлен возможностью применения ротационного движения кисти, при котором задействуются более крупные группы мышц и сохраняется естественное положение

Пример 7. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll,
op. 8, Allegro non molto (тт. 26–27)



Пример 8. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll,
op. 8, Allegro non molto (тт. 52–55)



Пример 9. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll,
op. 8, Largo



Пример 10. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll,
op. 8, Allegro



кисти без изгибов в запястье. Этот принцип способствует точной атаке, плотности и ровности штриха.

При переложении оркестровой музыки важно не перегрузить фактуру, ее перенасыщение негативно отразится на выразительности мелодической линии (пример 8).

На протяжении всей второй части концерта звучит тутти оркестра, которое в баянном звучании реализовалось посредством одноголосного изложения мелодии солиста на правой клавиатуре, а аккомпанемента на левой, чем создается определенная сложность для левой руки, ввиду широкого расположения и разных штрихов во всех трех голосах сопровождения. Но эти сложности худо-

жественно оправданы: тема имеет индивидуальный тембр на регистре «фагот» и рельефно звучит над аккомпанементом (пример 9).

В третьей части Романов активнее использует регистровку. Тема в регистре «фагот» в совокупности с органом пунктом на тонике в левой выборной клавиатуре создает холодный отрешенный образ (пример 10).

В целом фактура третьей части, чаще четырехголосная, без особых сложностей адаптируется для исполнения на баяне. Партии первых и вторых скрипок переносятся в правую клавиатуру баяна, альты и виолончели – в левую. Таким образом сохраняется тембровый баланс (пример 11).

Пример 11. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 21–23)



Пример 12. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 42–45)



Пример 13. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 62–63)



Пример 14. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 73–76)



В следующем эпизоде (пример 12) регистр с матового «фагота» резко меняется на открытый «баян», контраст усиливается потактовой динамикой.

Далее (пример 13) солирующая партия исполняется в правой клавиатуре, аккомпанемент – в левой.

После звучания в достаточно высокой тесситуре (самый нижний звук – ля-бемоль первой октавы) появляется орган-ный пункт в басу. Регистр становится еще ярче – баян с пикколо (пример 14).

В следующем фрагменте (пример 15) звучит тутти оркестра в унисон. Для этого на баяне используется регистр «тутти»,

исполнение тридцать вторых нот октавами представляется нецелесообразным.

Тутти оркестра вторит солирующая скрипка: регистр меняется на «баян с пикколо», и вместе с аккомпанементом образуются гармоническая вертикаль (пример 16), в которую добавляется квинта (пример 17).

В примере 18 усиливается значение тактовых долей: в прямом движении меха будет звучать синкопа, но на тремоло создается эффект, подчеркивающий метрическую основу фрагмента.

Таким образом, в своих транскрипциях А.Н. Романов стремится к максималь-

Пример 15. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 89–91)



Пример 16. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 93–97)



Пример 17. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 98–99)



Пример 18. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 142–144)



ному сохранению звукового образа сочинения, отражающего стиль автора. Богатый арсенал динамических и артикуляционных приемов, наработанных им за годы успешной исполнительской практики и вдумчиво воплощенных в транскрипциях, выполненных с большим профессионализмом, позволяет обогатить образность сочинений

баянными звучностями, не нарушая границ академического искусства и общепринятых эстетических доминант в восприятии музыки различных эпох. Транскрипции А.Н. Романова не только следуют охранительной идее, но и носят прогрессивный характер, демонстрируя широчайшие академические ресурсы баяна.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000 слов. М.: Рус. слов. [и др.], 2002. 957, [1] с.: ил.; 25 см.

ЛИТЕРАТУРА

Варламов Д. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 21. С. 182–188.

REFERENCES

Davydov, N. (1982), *Metodika pere洛zhenii instrumental'nykh proizvedenii dlya bayana* [The technique of transcriptions of instrumental works for the accordion], Muzyka, Moscow, 173 p. (in Russ.)

Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с., нот.

Егоров Б. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне // Баян и баянисты. Вып. 5. М., 1981.

Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: Учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с., с ил.

Коган Г. О транскрипции // Коган Г. Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2. С. 63–68.

Ожегов С. Словарь русского языка: 70000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1991.

Egorov, B. (1981), “About some acoustic characteristics of the sound formation process on the accordion”, *Bayan i bayanisty* [Bayan and bayanists], Issue 5, Moscow. (in Russ.)

Imkhanitskii, M. (2006), *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [The history of accordion and accordion art], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 520 p. (in Russ.)

Kogan, G. (1972), “About transcription”, *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Issue 2, Moscow, pp. 63–68. (in Russ.)

Ozhegov, S. (1991), *Slovar' russkogo yazyka: 70000 slov* [Dictionary of the Russian language: 70 000 words], 23 ed., in N.Yu. Shvedova (ed.), *Russkii yazyk*, Moscow. (in Russ.)

Varlamov, D. (2008), “On the question of academism, academization and academic art”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 21, pp. 182–188. (in Russ.)

Сведения об авторах

Прокопьев Николай Владимирович, преподаватель, концертмейстер ДШИ № 22 г. Новосибирска, преподаватель Новосибирского областного колледжа культуры и искусств, преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: prokopiev.nikolay@mail.ru

Санникова Наталья Владимировна, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: sanaro@list.ru

Authors information

Nikolay V. Prokopiev, teacher, concertmaster of the Children's Art School no. 22 of Novosibirsk, teacher of the Novosibirsk Regional College of Culture and Arts, teacher of the M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory

E-mail: prokopiev.nikolay@mail.ru

Nataliya V. Sannikova, Member of the Union of Composers of Russia, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory

E-mail: sanaro@list.ru

Поступила в редакцию 28.09.2022

После доработки 20.11.2022

Принята к публикации 26.11.2022

Received 28.09.2022

Revised 20.11.2022

Accepted for publication 26.11.2022

© Лю Чжэньвэй, 2022

УДК 786/789

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234

ПРОБЛЕМЫ ТРАНСКРИПЦИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНЫХ СЮИТ И.С. БАХА ДЛЯ ГИТАРЫ

Лю Чжэньвэй¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются основные проблемы, возникающие в гитарных транскрипциях виолончельных сюит И.С. Баха, а именно проблемы транспонирования в другие тональности, соотношения исполнительских возможностей разных инструментов (виолончели и гитары), фразировки, исполнения долгих звуков и, наконец, проблема стиля. В процессе исследования источников приводятся аргументы, заставляющие сомневаться в предназначении «Suite pour la Luth», которую считают образцом авторского баховского переложения для родственного гитаре инструмента лютни. Поэтому те методы транскрибирования, которые в ней присутствуют, невозможно считать образцовыми для гитарных переложений. Рассмотрены некоторые образцы переложений для гитары баховской музыки, особое внимание уделено Прелюдии и Сарабанде из Первой виолончельной сюиты, Прелюдии из Пятой виолончельной сюиты. При их анализе основное внимание сосредоточено на перечисленных выше проблемах гитарных переложений. Они связаны как с различием звуковых и выразительных возможностей виолончели и гитары, так и с проблемами стиля, с разным слышанием музыки в разные эпохи. Большинство гитарных переложений ориентируются на романтическую модель полновзвучного и красочного звучания инструмента, однако в случае виолончельных сюит такой подход изменяет и стиль, и смысл баховской музыки.

Ключевые слова: И.С. Бах, виолончельная сюита, гитарная транскрипция, фактура, тональность, фразировка, рукописный источник

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Чжэньвэй. Проблемы транскрипции виолончельных сюит И.С. Баха для гитары // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 225–234. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234.

PROBLEMS OF TRANSCRIPTION OF CELLO SUITES BY J.S. BACH FOR GUITAR

Liu Zhenwei¹

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

Abstract. The article deals with the main problems that arise in guitar transcriptions of cello suites by J.S. Bach, namely, the problems of transposing into other keys, the problem of the correlation of performing capabilities of different instruments (cello and guitar), the problem of phrasing, the performance of long notes and, finally, the problem of style. In the process of researching the sources, arguments are given that make one doubt the purpose of “Suite pour la Luth”, which is considered an example of the author’s Bach arrangement for a guitar-related instrument the lute. Therefore, the transcription methods that are present in it cannot be considered exemplary for guitar arrangements. Some samples of arrangements for guitar of Bach’s music are considered, special attention is paid to the Prelude and Sarabande from the First Cello Suite, the Prelude from the Fifth Cello Suite. In their analysis, the main attention is focused on the problems of guitar arrangements listed above. They are connected both with

the difference in the sound and expressive capabilities of the cello and guitar, and with the problems of style, with different hearing of music in different eras. Most guitar arrangements focus on the romantic model of the full-sounding and colorful sound of the instrument, but in the case of cello suites, this approach completely changes both the style and the meaning of Bach's music.

Keywords: J.S. Bach, cello suite, guitar transcription, texture, tonality, phrasing, handwritten source

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

For citation: Liu Zhenwei (2022), "Problems of transcription of cello suites by J.S. Bach for guitar", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 225–234. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-225-234.

В разного рода транскрипциях для гитары не только расширяющих концертный репертуар, но и обеспечивающих причастность к шедеврам мировой музыкальной культуры, значительное место принадлежит музыке И.С. Баха. Репертуар практически любого инструмента не достаточен без его сочинений. И это понятно: европейская музыкальная культура (возможно, и мировая) видится в определенном смысле бахоцентричной, т.е. ее смысловым, идейным и эмоциональным центром в ней являются сочинения великого лейпцигского кантора, а прочая музыка так или иначе с ней соотносится. Особенно сложной и насыщенной множеством зашифрованных смыслов представляется инструментальная музыка. Дж.Э. Гардинер, один из выдающихся исполнителей музыки Баха и исследователь его личности и творчества, выразил свое отношение к инструментальной музыке мастера так: «Мы можем лишь отступить в восхищении перед богатством мысли столь глубокой и непреложной в своей бесстрастной одухотворенности, что во всей истории музыкального искусства немногое может с ней сравниться» (Гардинер Дж., 2019, с. 34).

Исполнители-гитаристы благодаря транскрипциям освоили множе-

ство клавирных, виолончельных, скрипичных, оркестровых произведений. Среди них особое место принадлежит переложениям сольных виолончельных сюит. Во-первых, они представляют образец крайне углубленного и сосредоточенного погружения в мир баховской музыки. Исполнители-виолончелисты высказываются об этих сочинениях с пиететом и, можно сказать, благоговением. Пабло Казальс характеризовал их как «квинтэссенцию баховского творческого гения», а Миша Майский называл своей Библией¹.

Во-вторых, виолончельным сюитам принадлежит особая роль в процессе популяризации гитарного искусства и упрочению инструмента на концертной эстраде. Так, выдающийся гитарист Андрес Сеговия сделал сюиты и партиты для лютни важной частью своего репертуара, тем самым заинтересовав слушателей инструментом, который «почти как лютня», и для нее «писал музыку сам великий Бах». А лютневая музыка, например, сюита BWV 995, является баховским переложением виолончельной, поэтому можно утверждать, что виолончельные сюиты – ключевая часть концертного репертуара для гитары.

Эта музыка существует во множестве вариантов, насчитывающих

десятки различных транскрипций, различающихся не только аппликатурой и штрихами, но и тональностями, фактурой, наличием разного количества прослушиваемых голосов, фразировкой, и прочим – вплоть до стиля, приближенного к барочному или напротив, отдаленного от него. Не претендуя на исчерпывающий анализ всех известных транскрипций, мы ставим своей целью сделать их обзор и обозначить наиболее значительные проблемы, которые оригинал сочинения ставит перед транскриптором и соответственно перед исполнителем. Объектом исследования в данной статье будут оригинальные сюиты И.С. Баха для виолончели и их переложения для гитары, а также связанная с ними музыка, обозначенная композитором как «лютневая».

Важность музыки И.С. Баха для гитарного репертуара уже отмечалась авторами, но в центре их внимания оказывалась другая музыка: Чакона из Скрипичной партиты (Крыгин А., 2014), клавирных прелюдий и «Гольдберг-вариаций» (Мелешко Р., 1965). Работы, где всесторонне исследуется проблема транскрипций, тоже очень важны, однако посвящены другим инструментам. Среди диссертационных исследований на эту тему особенно интересна работа Б.Б. Бородина, где подробно описан феномен транскрипции применительно к фортепиано (2006). Гитарные транскрипции рассматривают лишь небольшие студенческие статьи, имеющие обобщенный характер (в их числе: Бондаренко, В., 2021)). Таким образом, транскрипции виолончельных сюит оказались вне поля внимания исследователей, и восполнить существую-

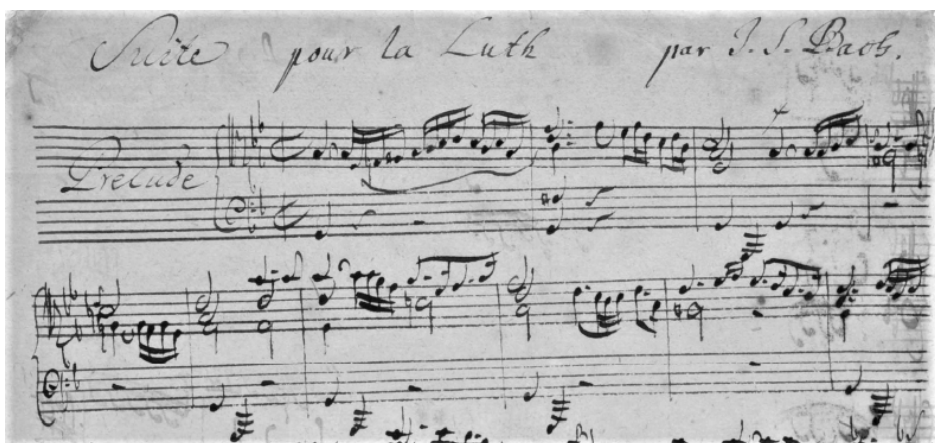
щий пробел призвана данная статья.

Прежде чем перейти к анализу транскрипций виолончельных сюит для гитары, обратимся к оригинальному сочинению и его особенностям. К сожалению, оригинальной рукописи руки самого композитора не существует, есть лишь либо написанная под диктовку, либо переписанная с утраченного оригинала рукопись Анны Магдалены Бах, и это в глазах исполнителей снижает авторитет источника, поскольку существуют другие списки, в некоторых деталях с ним конфликтующие: 1) тюрингского органиста и директора церковной музыки Иоганна Петера Келльнера, 2) Иоганна Николауса Шобера, 3) анонимного переписчика королевского прусского двора в Берлине, 4) анонимного переписчика из Гамбурга. Мы не ставим своей целью сравнивать виолончельные первоисточники, однако отметим, что их разноречивость, вероятно, повлияла на достаточно свободное обращение с текстом первоисточника в транскрипциях.

В статье мы будем рассматривать как первоисточник признанный вариант Анны Магдалены Бах, которая имеет репутацию достаточно добросовестного копииста (Шабалина Т., 1999, с. 25).

Среди важных источников – и особенно при обсуждении транскрипций – рукопись авторского переложения Виолончельной сюиты до минор, сделанного самим Бахом, BWV 995. Оно важно как образец транскрипции вообще, а также образец транскрипции именно виолончельного сочинения для другого инструмента. Единственной, но существенной проблемой здесь оказывается вопрос: для какого инструмента сделана эта транскрипция?

Пример 1. Фрагмент факсимиле рукописи «Suite pour la Luth» И.С. Баха



На рукописи видна надпись «Suite pour la Luth», которую обычно трактуют как «Сюита для лютни», однако во времена Баха музыка для лютни записывалась обычно в виде табулатуры, а если и нотами, то на одной нотной строке. Здесь же – двустрочная запись, как для клавира, а фактура, несмотря на широкие аккорды в тт. 5–6, вполне исполнима на клавишном инструменте (пример 1). Кроме того, во времена Баха лютня уже потеряла положение популярного сольного инструмента и прочно заняла место аккомпанирующего инструмента в группе *basso continuo*.

Существует предположение, что Бах сделал переложение не для лютни, а для так называемого лютневого клавесина, и это вполне можно рассматривать как вероятный вариант. В контексте нашего исследования здесь важна смена тональности, а также особенности оформления фразировки. По сути, Бах в любом случае, написано ли переложение для лютни или лютневого клавесина, дает здесь образец транскрипции, и некоторые параметры первоначального текста он мыслит как изменяемые, а некоторые – как кон-

стантные. И это напрямую выводит на проблематику транскрипций баховской музыки.

Одной из ключевых, на наш взгляд, является проблема *тональности*. Свободной транспозиции сочинений из одной тональности в другую во времена Баха не существовало, так как в музыкальной практике сохранялась неравномерная темперация, влиявшая на различную окраску тональностей, и тональности не были равны друг другу ни по интервальному составу, ни по выразительности. Характеризуя музыку уже классической эпохи, Л.В. Кириллина пишет: «Неравномерная темперация продолжала присутствовать и в теории музыки, и в музыкальной практике, и в музыкальном мышлении – хотя бы как точка отсчета или как живая память об историческом слуховом опыте (это касалось и тех музыкантов, которые считались приверженцами равномерного строя)» (2007, с. 30). В условиях равномерно темперированного строя все тональности, по сути, представляют собой транспозиции до мажора и ля минора, однако в барочную эпоху это было не так, и отражалось как в выборе

тональностей для произведений, так и в определенной их выразительности, за которыми закрепилась определенная семантика.

Возвращаясь к вариантам пятой виолончельной сюиты, которая в виолончельном варианте звучит в до миноре, а в варианте «roug Luth» – в соль миноре, обратимся к теоретическим трактатам XVIII в., где описана выразительность разных тональностей. Обе тональности относят к «мягким строям», но до минор «звучит глубоко горестно», а соль минор «звучит трогательно» (цит. по: (Кириллина Л., 2007, с. 34)). В целом принцип эмоционального «окрашивания» тональностей в XVIII столетии сформулирован так: «Невинность и простота выражаются неокрашенными тонами². Нежные, меланхолические чувства – бемольными тонами, дикие и сильные страсти – диезными» (Кириллина Л., 2007, с. 35).

Бах выбирает хотя и далеко отстоящие, но в принципе родственные по выразительности тональности, где на самом деле более суровое звучание виолончели усиливает скорбную окраску до минора, а более мягкое лютневое делает звучание соль минора меланхолично-трогательным.

Вторая проблема, связанная с транспонированием – это проблема соотношения исполнительских возможностей. Виолончель и гитара не совпадают по многим параметрам, и в соответствии с конструктивными особенностями инструментов они трактуются по-разному. Виолончель – прежде всего смычковый сольный инструмент, прекрасно исполняющий мелодические линии в тесситуре человеческого голоса, довольно

ограниченный в возможностях исполнения многоголосия и аккордов в тесном расположении. Гитара, напротив, долгое время развивалась как аккомпанирующий инструмент с возможностью исполнения и многоголосия, и любого рода аккордики, но для нее характерен угадывающий звук без возможности его продления при взаимодействии со смычком, как на виолончели. Как эта различная инструментальная специфика отражается в музыке?

В качестве иллюстрации возьмем самую популярную у гитаристов Прелюдию из Первой виолончельной сюиты, имеющую десятки переложений, среди которых наиболее известны А. Сеговии, Дж.У. Дуарте, А. фон Вангенхайма, Б. Робертса, Э. Лопеса, М. Хегеля, Й. Харриса, М. Лоримера, С. Йейтса, В. Дешпала, М. Диаса, Ж. Рейна, К. Ямаситы, К. Кобуны, Т. Хоппштока. Диапазон вариантов простирается от любительских табулатур, исполнение по которым доступно начинающим любителям, до концертных редакций, сделанных концертирующими гитаристами для собственных нужд или серьезных, текстологически выверенных транскрипций академических изданий. В терминологии Б.Б. Бородина следует их описывать:

- как редукции, где оригинальный виолончельный текст упрощен;
- адаптации, где возможности гитары подстраиваются под виолончельный оригинал;
- амплификации, где происходит усложнение и разрастание фактуры (2006, с. 12).

Транскрипции, сделанные концертирующими гитаристами, практически все относятся к типу амп-

Пример 2. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло № 1,
Прелюдия, переложение для гитары А. Сеговии



Пример 3. И.С. Бах. Прелюдия с-moll из сборника
«Маленькие прелюдии и фуги»



лификации, где усложнение виолончельного текста происходит следующими путями: добавляются новые голоса; аккорды; выявляется скрытая полифония путем расслоения одноголосия на разные голоса; используются нижние струны как бурдонные. Возвращаясь к проблеме тональности, отметим, что все концертные варианты транспонированы из оригинального соль мажора в более удобный для исполнителя ре мажор, которые хотя и близки по выразительности, но ре мажор традиционно понимается как тональность более блестящая, в которой возможно присоединение медных натуральных инструментов в оркестровой музыке. Один из известных нам вариантов транспонирован в до мажор С. Йейтсом. Форма сочинения нигде не изменена (старинная двухчастная с начальным периодом типа развертывания), однако добавленные или «раскрытые» из скрытой полифонии голоса требуют некоторых комментариев.

Известна версия А. Сеговии, где добавлен шагающий по трезвучиям нижний голос (пример 2).

В виолончельной версии он отсутствует, здесь он попросту приписан

транскриптором, но при этом очень хорошо ощутима модель этого добавления: Третья прелюдия до минор из сборника «Маленькие прелюдии и фуги» для клавира И.С. Баха (пример 3).

В виолончельной версии присутствует скрытая полифония, но в данном случае речь идет о довольно произвольном обращении с текстом Баха на основе других моделей его же музыки. Композитор явно не мыслил так, как написал А. Сеговия, виолончельный вариант более изящный и изысканный. Добавленный голос, конечно, уплотняет фактуру и делает ее более насыщенной, однако его настойчивая оstinatность меняет выразительность этой пьесы, можно сказать, огрубляя ее.

Прочие варианты транскрипций в основном усиливают гармоническую составляющую прелюдии, «озвучивая» скрытую в разложенных аккордах гармонию более явно в басовой линии. Даже в случае, когда запись приближается к виолончельному оригиналу, как, например, в редакции хорватского виолончелиста Вальтера Дешпаля, фактически ничем не заглушаемые нижние струны продолжают звучать и воз-

никает все то же двух- и многоголосие с усиленной гармонией.

Третья проблема, особенно важная для исполнителей – это *проблема фразировки*. Бах, как известно, не проставлял подробно исполнительские лиги, ограничиваясь либо фразировочными лигами, когда это важно для музыкального смысла, либо выставляя лиги в нетипичных случаях, где они противоречили общепринятым правилам. В рукописи А.М. Бах в Прелюдии Первой сюиты залигованы только секундовые интонации на вершине мелодической волны, они как раз дают скрытый полифонический голос. Гитаристы в некоторых случаях эти лиги игнорируют, в результате внимание переключается с верхнего мелодического голоса на гармонический басовый, и музыка начинает выглядеть как гомофонно-гармоническая по складу, поскольку нивелируется ее полифоничность.

Ни в одной из гитарных версий не сохранены фразировочные лиги на нисходящих гаммах, что понятно с исполнительской точки зрения. Для виолончелиста такая лига – указание на игру легато одним смычком, на гитаре это невозможно, в некоторых версиях гитаристы связывают соседние ноты попарно в этих пассажах (в редакциях Дж.У. Дуарте и Ж. Рейна), но в целом восприятие этого фрагмента музыки меняется.

Проблема исполнения долгих звуков хотя и существует, но в виолончельных сюитах она не слишком значительна из-за специфики трактовки виолончели как инструмента большей частью подвижного, с минимальным количеством длинных нот, играемых длинным смычком.

Почувствовать эту проблему можно на примере транскрипций сарабанд, самых медленных частей сюитных циклов. Размеренное движение с ритмическим подчеркиванием второй доли в Первой сюите содержит довольно долгие звуки и аккорды на второй доле, которые периодически подчеркиваются трелями.

Поскольку в первом же такте долгая четверть с точкой на гитаре будет неминуемо угасать, в гитарных транскрипциях можно обнаружить следующие варианты продолжения звука: 1) исполнение трели; 2) подзвучивание верхнего голоса благодаря звучанию аккорда в нижних голосах; 3) добавление новых голосов. Первый вариант присутствует в транскрипции М. Диаса, где трелями подчеркнуты почти все вторые доли. Надо отметить, что такой прием звучит здесь несколько монотонно-предсказуемо, поэтому его нельзя считать оправданным. Разновидность первого варианта – замена трелей более легко исполнимыми мордентами и форшлагами в редакции Т. Хоппштока.

Второй вариант – практически во всех прочих редакциях, но с многочисленными нюансами. В версии Дж.У. Дуарте представлен вариант крайнего уплотнения аккорда, когда вместо трезвучной вертикали предлагается арпеджированное шестизвучие. Это позволяет подзвучить мелодический голос, но в таком варианте полифоническая фактура превращается в гомофонную, где разложенные аккорды выполняют функцию аккомпанемента к мелодии верхнего голоса. Разумеется, эта идея не согласуется с замыслом Баха, где скрытая полифония присутствует от начала до конца пьесы,

Пример 4. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло № 1,
Сарабанда, переложение для гитары Т. Хоппштока



и при этом временами она становится «видимой» в нотном тексте благодаря подчеркиванию ритмически весомых долей аккордами.

Третий вариант обнаруживается только в версии Т. Хоппштока, где на второй доле в среднем голосе возникает фигура шестнадцатых, никак не представленная у Баха (пример 4).

Формально здесь сохранено трехголосие, но при этом добавлена мелодическая фигура на второй доле, аккорд на третьей (притом, что Бах нигде не подчеркивает третьи доли), бурдонный бас начиная со второй доли первого такта, во втором такте он повторен как раз для подзвучивания мелодии, добавлена нисходящая фигура в среднем голосе во втором такте. Звучание становится более плотным, оно изложено в полифонической фактуре, причем голоса разнесены по регистрам (и соответственно струнам). Возникает впечатление, что транскриптор оставил слушателю массу «подсказок» для понимания структуры этого многоголосия. Однако при этом теряется величавое спокойствие сарабанды, где движение чередуется с остановками. Будучи насыщенной постоянным движением, она начинает звучать несколько суетливо и однообразно, теряя внутренний контраст динамики и статики.

Все отмеченные проблемы выводят наши размышления к проблеме

стиля. Барочный стиль вообще и баховский стиль в частности существуют в рамках риторической системы мышления, связанной достаточно жесткими правилами, касающимися и музыкального мышления, и музыкального исполнительства. Как показал анализ транскрипций для гитары, большинство их авторов, решая очевидные технические проблемы, упускают из виду существенные стилевые моменты, из-за которых возникает другой тип фактуры, неправильная акцентировка, фразировка, другая тональная выразительность. В результате строгая и утонченная музыка Баха начинает звучать более красочно и насыщенно, но теряет свои уникальные качества, характерные для виолончельных сюит. Поэтому главной задачей создания гитарной транскрипции, на наш взгляд, является нахождение некоего баланса, благодаря которому можно было бы сохранить стилистику оригинала с помощью другого инструмента.

Сегодня, когда широкое распространение получили идеи исторически информированного исполнительства, невозможно просто игнорировать тот опыт, который накопился к XXI столетию. Существуют не только прекрасные интерпретаторы барочной музыки, но и очень многочисленная просвещенная слушательская аудитория, способная оценить стилистическую

чистоту исполнения. Поэтому попытки исполнения Баха в романтическом ключе, как это делал А. Сеговия или Дж.У. Дуарте, выглядят анахронистичными.

Очевидно, что переложения произведений Баха для гитары будут предприниматься и далее, но сам эстетический идеал такой транскрипции уже поменялся со времен

Сеговии и, вероятно, будет меняться и далее. Каждая такая попытка ценна стремлением авторов услышать «своего» Баха, вступить в диалог с великим мастером, поучаствовать в процессе творчества, а также, решая специфические гитарные проблемы, посоревноваться с другими транскрипторами в соответствии духу и букве баховского текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Schütz, G. Gradus ad Parnassum: Bach's Cello Suites in several editions. URL: <https://www.baerenreiter.com/en/focus/music-for->

cello/bachs-cello-suites (дата обращения: 10.08.2022).

² С меньшим количеством ключевых знаков.

ЛИТЕРАТУРА

Бондаренко В.О. О некоторых особенностях переложения для гитары барочной музыки на примере сочинений И.С. Баха // Культурные тренды современной России: От национальных истоков к культурным инновациям. Белгород: Белгород. гос. ин-т искусств и культуры, 2021. С. 63–67.

Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: Опыт комплексного исследования: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 44 с.

Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.

Крыгин А.И. «Чакона» И.С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: Опыт интонационно-исполнительского анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 3. С. 58–63.

Мелешко Р. Как делать переложения для семиструнной гитары. М.: Музыка, 1965. 96 с.

Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 438 с.

REFERENCES

Bondarenko, V.O. (2021), "About some features of the arrangement of baroque music for guitar on the example of the works of J.S. Bach", *Kul'turnye trendy sovremennoi Rossii: Ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam* [About some features of the arrangement of baroque music for guitar on the example of the works of J.S. Bach], Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, Belgorod, pp. 63–67. (in Russ.)

Borodin, B.B. (2006), *Fenomen fortepiannoi transkripsii: Opyt kompleksnogo issledovaniya* [The phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study], D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Gardiner, Dzh.E. (2019), *Muzyka v Nebesnom Grade. Portret Ioganna Sebast'yana Bakha* [Music in the Heavenly City. Portrait of Johann Sebastian Bach], Rosebud Publishing, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy kompozitsii* [Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part 2. Musical language and principles of composition], Kompozitor, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Krygin, A.I. (2014) "Chaconne by J.S. Bach in transcription for guitar by A. Segovia: the experience of intonation and performance analysis", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Music Almanac], 2014, no. 3, pp. 58–63. (in Russ.)

Meleshko, R. (1965), *Kak delat' perelozheniya dlya semistrunnoi gitary* [How

to make arrangements for a seven-string guitar], Muzyka, Moscow, 96 p. (in Russ.)

Shabalina, T.V. (1999), *Rukopisi I.S. Bakha: Klyuchi k tainam tvorchestva* [The manuscripts of J.S. Bach: Keys to the secrets of creativity.], Logos, Sankt Petersburg, 438 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

E-mail: lyu.chzhenvey@bk.ru

Author information

Liu Zhenwei, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: lyu.chzhenvey@bk.ru

Поступила в редакцию 20.09.2022

После доработки 20.11.2022

Принята к публикации 26.11.2022

Received 20.09.2022

Revised 20.11.2022

Accepted for publication 26.11.2022

© Бутакова, А.А., Лавелина, Ж.А., 2022

УДК 008

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-235-245

РУССКИЕ КОРЕЙЦЫ: ИСТОРИЯ ПЕРЕСЕЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ АККУЛЬТУРАЦИИ

А.А. Бутакова¹, Ж.А. Лавелина²

¹ Независимый исследователь

² Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена вопросу массовой миграции корейского народа на территорию Российского государства, а также особенностям преломления корейской культуры при соприкосновении с иными традициями. В работе прослеживается длительный путь корейских переселенцев от их первого появления на территории Дальнего Востока до проживания в Средней Азии после депортации. Целью исследования является определение основных этапов становления корейской диаспоры. Наряду с методами описания и систематизации активно применялся историко-типологический подход, позволивший воссоздать процесс переселения и распространения корейцев по территории России и странам СНГ. Выяснено, что первые переселенцы бежали на территорию Приморского края в середине XIX в. После установления официальных дипломатических отношений между Россией и Кореей процесс миграции был упрощен, что привело к образованию новых корейских поселений и областей в Дальневосточном регионе. В дальнейшем путь корейских переселенцев оказался непростым. Несмотря на все испытания, представители корейской диаспоры не только адаптировались к новым условиям жизни, но и внесли весомый вклад в развитие республик Советского Союза.

Ключевые слова: корейцы, переселение, культура, Советский Союз, депортация

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бутакова А.А., Лавелина Ж.А. Русские корейцы: История переселения и особенности аккультурации // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 235–245. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-235-245.

RUSSIAN KOREANS: THE HISTORY OF RESETTLEMENT AND FEATURES OF ACCULTURATION

A.A. Butakova¹, Zh.A. Lavelina²

¹ Independent researcher

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the issue of mass migration of the Korean people to the territory of the Russian state, as well as the peculiarities of the refraction of Korean culture in contact with other traditions. The work traces the long path of Korean immigrants from their first appearance on the territory of the Far East to the development in Central Asia after deportation. The purpose of the study is to determine the main stages of the formation of the Korean diaspora. Along with the methods of description and systematization, a historical and typological approach was actively used, which allowed recreating the process of resettlement and distribution of Koreans across Russia and CIS countries. As a result of the study, it was found that the first settlers fled to the territory of Primorsky Krai in the middle of the XIX

century. After the establishment of official diplomatic relations between Russia and Korea, the migration process was simplified, which led to the formation of new Korean settlements and regions in the Far Eastern region. In the future, the path of Korean immigrants turned out to be difficult. Despite all the trials, representatives of the Korean diaspora not only adapted to the new living conditions, but also made a significant contribution to the development of the republics of the Soviet Union.

Keywords: Koreans, resettlement, culture, Soviet Union, deportation

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

For citation: Butakova, A.A., Lavelina Zh.A. (2022), "Russian Koreans: the history of resettlement and features of acculturation", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 235–245. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-235-245.

Взаимодействие культур – один из основных факторов развития отдельных этносов, стран и групповых объединений различных государств. Способность исследовать, перенимать и развивать достижения другой культуры выступает одним из основных критериев жизнестойкости страны (Иванова Л., 2007, с. 3). В середине XIX в. во время активного изучения и освоения Дальнего Востока русская культура впервые вступила в диалог с культурами народов соседних азиатских стран. Выделим три крупных периода взаимодействия культур России и Кореи:

дореволюционный (1860–1917);

советский (1918–1990);

постсоветский (с 1991 – до настоящего времени).

В 1860 г. Россия и Корея установили границы, вследствие чего взаимодействие народов и культур этих двух стран перешло на качественно новый уровень. С 1863 г. наблюдаются первые корейские иммигранты на территории Приамурья. Даже за пределами своей страны переселенцы сохраняли традиции и обычаи, но вместе с этим неизбежно приобщались к культуре России. Таким образом, в их быту возник первый симбиоз русско-корейской культуры. В основном среди переселенцев

были крестьяне, поэтому главным родом их деятельности на территории Российского Приамурья стало земледелие. Они выращивали кукурузу, другие злаковые, бобовые, при этом придерживались своих традиционных способов возделывания земли. Корейские поселения сильно отличались от русских. На первый взгляд это проявлялось в хаотичности расположения домов, понятие «улица» для них в то время не существовало. При этом и дома переселенцев как внешне, так и внутри, не были похожи на русские.

Постепенно корейцы осваивали русский язык, православное вероисповедание, чему способствовало открытие специальных школ для корейских переселенцев. Первая официальная корейская школа открылась в 1868 г. в с. Тизинхе (Россия, Приморский край), вторая – в 1872 г. в с. Благословенном, а третья – в 1873 г. в с. Нижняя Янчихэ. Эти три школы насчитывали до 30 учеников и вплоть до начала 1890-х гг. восполняли потребность в обучении русской грамоте среди корейских крестьян. В 1892 г. количество обучающихся увеличилось до 240 детей. Это было связано с возрастающим количеством корейских семей, переезжающих на территорию России. В 1895 г. открывается

дополнительно еще 7 школ в разных поселениях Приморского края, к 1902 г. их количество увеличилось до 35, а численность обучающихся возросла до 1265 человек. Школы играли одну из главных ролей в сближении русского и корейского народов того периода, а также способствовали закреплению переселенцев в регионе (Федирко О., 2017, с. 84–86).

Первое подробное описание корейских переселенцев и их мест проживания в работе «Путешествие в Уссурийском крае» сделал руководитель экспедиции 1867–1869 гг. в Уссурийский край Н.М. Пржевальский: «Корейские деревни состоят из фанз¹, расположенных на расстоянии 100–300 шагов одна от другой. Своим наружным видом и внутренним устройством эти фанзы ничем не отличаются от китайских. <...> Переселяясь к нам, некоторые из корейцев приняли православную веру, так что теперь в деревне Тызен-хэ² есть несколько десятков христиан мужчин и женщин и в том числе старшина деревни. <...> Этот старшина, пожилой человек 48 лет, умеет, хотя и плохо говорить по-русски и, кроме корейского языка, знает немного по-китайски. Ходит он в русском сюртуке, обстрижен по-русски и даже при своей фанзе выстроил большую русскую избу» (1947).

Благодаря заметкам путешественника, совершенно ясно, что переселенцы перенимали условия жизни на территории России в различных аспектах: национальный язык, внешний вид, религия и др. Но вместе с тем корейские иммигранты продолжали следовать и чосонским традициям. Например,

строили дома по образу и подобию тех, в которых жили в Корее. Также из личных бесед с представителями корейских диаспор стало известно, что и блюда национальной кухни претерпели некоторые изменения³.

В октябре 1867 г. Пржевальский посетил пограничный г. Кёнхын. Им также была предпринята одна из первых попыток установления культурных контактов с Кореей. Однако необходимо отметить, что на данном этапе руководители Корейского государства сохраняли политику изоляции. Это означало, что жители Кореи не могли контактировать с иностранцами, все боялись это делать под страхом смерти.

В 1884 г. официально установлены дипломатические отношения между Россией и Кореей. После этого началось целенаправленное взаимодействие стран на различных уровнях, в том числе и на культурном. В XX столетии корейские переселенцы начали активно пропагандировать свою культуру. С 1923 г. при педагогическом техникуме в г. Никольск-Уссурийский (ныне г. Уссурийск) было создано корейское отделение, а в 1925 г. на его базе был открыт Корейский педагогический техникум. Уже в первые пять лет работы данное учебное заведение подготовило и выпустило 420 специалистов⁴. Это был весомый вклад в образование корейского населения.

В 1923 г. была основана газета «Сонбон» («Авангард»), в которой публиковались последние новости корейской диаспоры на территории Приморского края. После корейской депортации издание газеты было возобновлено в 1938 г. в г. Кызылорда (Казахстан) под названием

«Ленин кичи» ('Знамя Ленина'), с 1978 г. издается в Алма-Ате (Казахстан), а с 1991 г. была названа «Корё ильбо» ('Корейский ежедневник'). Под этим названием издание широко известно в наши дни. Газеты выходят раз в неделю, в них содержится информация о положении дел корейских переселенцев на территории СНГ, пропагандируется корейская культура и упоминаются значимые персоны, даты и события.

В 1930 г. граница России с Кореей и Китаем была перекрыта. Таким образом, переселение корейских беженцев, начавшееся почти полвека назад, более не представлялось возможным. Осенью 1932 г. во Владивостоке на основе кружков самодеятельности был создан краевой корейский драматический театр. Это был первый во всем мире корейский театр за пределами самой Кореи. В нем ставились разнообразные спектакли об освободительных национальных движениях и коллективизации. Популярны были и пьесы, основанные на классическом корейском эпосе⁵. Параллельно с этим шли и постановки советских авторов. В первые годы существования театра была создана концертная группа, которая со временем выросла в ансамбль корейской песни и танца «Ариран». Однако в 1937 г. театр, как и его труппа, были принудительно перевезены в Казахстан, где продолжили свое развитие.

Депортация 1937 г. коснулась практически всех корейских переселенцев, обосновавшихся на территории Приморского края и северной части Сахалина. На сегодняшний день выдвигаются различные причины подобных действий власти. Так, одним из мотивов были слож-

ные политические взаимоотношения СССР и Японии. С 1904 г. Корея была аннексирована Японией. Корейское население оказалось под гнетом японской власти и японской культуры. В связи с этим, а также с вторжением в Китай японской армии летом 1937 г., корейские переселенцы, проживающие на территории Приморского края, стали расцениваться властями СССР как потенциальные предатели и прямая угроза безопасности Советского Союза. Учитывая эти обстоятельства, корейцев было решено переселить в глубь страны.

«21 августа 1937 г. Совет Народных Комиссаров СССР и Политбюро ЦК ВКП(б) издали постановление о переселении корейцев с Дальнего Востока в Узбекистан и Казахстан» (Ким П., 1993). Как пишет В. Пак, «...согласно официальной статистике, общее количество депортированных советских корейцев осенью 1937 г. составляло 171 178 человек. <...> В условиях крайне сжатых сроков, в которые проводилась депортация, списки переселяемых корейцев неоднократно и на скорую руку переписывались и редактировались. При написании имен часто допускались ошибки и описки, которые, усугубляясь плохим почерком переписчика, переносились в официальные документы» (2017, с. 5–7). Таким образом, корейские имена и фамилии нещадно видоизменялись на протяжении долгого пути в страны Средней Азии: Казахстан и Узбекистан. Подсчитать точное число корейских переселенцев на данный момент не представляется возможным. В первую очередь это связано с тем, что многие архивные документы были утеряны еще

в советское время, а те, что были сохранены, долгое время тщательно скрывались и замалчивались. Возвращаясь к постановлению о переселении корейцев от 21 августа 1937 г., хочется обратить внимание на некоторые пункты:

«2. К выселению приступить немедленно и закончить к 1 января 1938 года.

3. Подлежащим переселению корейцам разрешить при переселении брать с собой имущество, хозяйственный инвентарь и живность.

4. Возместить переселяемым стоимость оставляемого ими движимого и недвижимого имущества и поборов» (Ким П., 1993).

Так планировалось организовать переселение согласно официальному документу. Но получилось ли все в реальности? Понять настоящее положение дел можно, обратившись к воспоминаниям А.Ф. Кима, одного из переселенцев 1937 г.: «Отец Ким Фир Чун был председателем колхоза. Колхоз сдал весь крупный рогатый скот, и урожай зерновых на корню тоже сдал. А что вырастили колхозники в личном хозяйстве, тоже все принимали. А мне пацану 12 лет очень жаль было оставлять свою собаку, т.к. она была моим богатством, самым дорогим, что я тогда оставлял. Все оставили, т.к. нам определили, сколько и что можно с собой брать» (1997). Алексей Фирчунович очень трогательно описывает прощание с родным краем, с его собакой. Однако тогда для него только начиналась череда испытаний. Прибыв в Кустанай (Казахстан), куда его с семьей насильно переселили, люди оказались в ужасных условиях. Переселенцы не могли найти работу ни в дерев-

нях, ни в городе, основной причиной было незнание казахского языка. «В колхозе была строительная бригада, которая сама делала саманы, кирпичи такие, строила дома. Дома были непрочные, стены промокали насквозь и промерзали, а некоторые просто рушились. И таких домов не хватало, многие жили в невыносимых условиях. А после голодных 39 и 40 годов, унесших немало человеческих жизней, с колхозов люди стали уходить и искать работу в городе» (Ким А., 1997, с. 120–123).

Обратимся к воспоминаниям другого переселенца Тянь Хак Пома (в некоторых источниках Тянь Хак Пон): «Секретарь горкома партии объявил, что данный сбор считается партийно-комсомольским активом и на повестке дня только один вопрос – постановление СНК СССР (номер и дату не помню) о переселении корейского населения со всей территории Дальневосточного края. <...> Все выступавшие высказывались против постановления, говорили, что оно принято вопреки ленинскому принципу национальной политики, что это ущемляет интересы и права нации. <...> На следующий день утром мы пришли в школу и узнали, что ночью арестовали наших учителей. Были арестованы также вся корейская интеллигенция, партийно-советские работники и работники административных органов. <...> Когда настал день 25 сентября, подали грузовую машину и приказали грузить только самые необходимые вещи: постель, одежду, продукты питания. Из кухонной утвари разрешили брать одно ведро, чайник, одну-две кастрюли и несколько чашек и ложек. Остальное как было, так и остави-

ли, погрузились на бортмашины, прибыли на вокзал и перегрузились в товарные вагоны. В вагонах четыре полки в два яруса. На каждую полку приходилось по 8 человек, т.е. каждый вагон был рассчитан на 32–35 человек. <...> По дороге умирали и не было возможности по-человечески их похоронить. На станциях в пути следования ничего не было организовано. Были только горячая вода (кипяток), хлеб и консервы. Когда ехали по Сибири, по ночам мерзли от холода, так как была уже середина октября» (Ким П., 1993).

Безусловно, депортация – это трагедия корейского народа, жизнь после нее была наполнена различными трудностями: разобшение семей, адаптация к новому обществу, смена климатических условий жизни, языковой барьер с коренными народами Узбекистана и Казахстана, невозможность перемещения и целый ряд иных ограничений. Многие ущемления корейского народа были связаны со статусом «ссылный», который получали все переселенцы после изгнания. В числе новых запретов оказалась невозможность быть призванным в армию и участвовать в военных действиях во время Великой Отечественной войны.

Еще одной важной вехой в судьбе Сорён сарам⁶ стал 1945 г. В этом году началась война Советского Союза и Японии. Практически при любом военном конфликте остро стоит вопрос о сухопутных и водных границах государств. Исключением не стали и войны России и Японии в первой половине XX в. Особую территориальную ценность представлял остров Сахалин. По резуль-

тату Портсмутского мира⁷ Российская и Японская империи поделили Сахалин по 50-й параллели: северная часть отошла России, южная часть стала принадлежать Японии и получила название префектура Карафута.

Японские власти после захвата контроля над южной частью острова стали активно добывать и использовать природные ресурсы Сахалина, в том числе начали строить шахты и вести добычу каменного угля. Большая часть японских мужчин была призвана в армию, поэтому для такой грязной и тяжелой работы были привезены корейские подданные. С 1939 г. корейских мужчин обманом или насильно перевозили на южную часть острова, где впоследствии они жили и работали под присмотром японских офицеров и солдат. Корейцы прибывали на Сахалин, оставляя семьи в Корее, им запрещалось носить корейские имена и говорить на корейском языке.

Приведем воспоминания Пак Хэ Дона, одного из пленных корейцев, перевезенного японцами на Сахалин: «Большинство корейцев, насильно привезенных на Карафута, вынуждены были работать там, где наиболее опасно: на строительстве военных аэродромов, железной дороги, на шахтах, лесозаготовках. В январе 1943 г. меня забрали из деревни и доставили в г. Пусан. В полицейском участке нас переодели в тюремную робу. В течение недели нас держали в товарняке. В Ваккане нас погрузили в судно. 42 корейца сидели, как тюки, на железном полу самого нижнего трюма. Темной ночью достигли порта Отомари (Корсаков). Затем нас

доставили на шахту Найбути (Быков) и сразу же погнали на работу. Мы были механизмами для добычи угля. Работали по 12 часов в сутки, питались стоя, за смену каждый шахтер должен был добыть 2 тонны. Так как не было никаких средств безопасности, очень часто шахтеры попадали под обвал. Кроме того, корейцы работали на строительстве железной дороги, военных аэродромов, на заготовке леса»⁸.

По подсчетам за период с 1939 по 1945 г. было перевезено около 70 000 корейцев на территорию южного Сахалина. После завершения войны между СССР и Японией 1945 г., выполнив условие соглашения по результатам Ялтинской конференции, юг Сахалина и Курильские острова вновь стали частью России. Соответственно пленные корейцы, проживающие на южной части острова Сахалина, автоматически перешли под контроль советской власти. Однако это не означало, что этнические корейцы в этот же момент стали гражданами РСФСР. Практически все корейцы стали лицами без гражданства на долгие 25 лет (получать гражданство СССР корейцы стали лишь с 1970 г.), каждый раз им нужно было брать разрешение советских властей на выезд с острова.

После смерти И.В. Сталина в 1953 г. репрессированные граждане СССР были реабилитированы, причем многие уже посмертно. Реабилитация корейцев проходила с 1953 по 1957 г. В это время с корейских переселенцев был снят статус депортированных жителей, они были восстановлены в правах, могли передвигаться без всяких ограничений. Лица мужского пола получи-

ли возможность проходить службу в рядах советской армии.

Вместе с тем постепенно стали закрываться школы, обучающие корейцев на их родном языке. Уже к концу 1950-х гг. молодое поколение корейских переселенцев активно использовало в своей социальной жизни русский язык. Корейский же язык оставался в основном для общения внутри семьи. После реабилитации корейцы активно стали покидать колхозы и поступать в вузы, получать образование по различным профессиям. Уже к концу 1970-х гг. среди представителей корейской диаспоры⁹ стали появляться ученые, врачи, инженеры, юристы и др. (приложение). В 1970-е гг. переселенцы начали называть детей русскими именами, отказавшись от корейского варианта имени. Эти факты свидетельствуют о практически полной русификации нового поколения этнических корейцев.

По данным сайта dis.academic численность этнических корейцев в странах СНГ составляет около 500 тыс. человек. Из них 176 тыс. человек проживает в Узбекистане, 100 тыс. в Казахстане, 19 тыс. в Киргизии, 13 тыс. в Украине, 6 тыс. в Таджикистане и 3 тыс. человек в Туркмении. На территории России по данным переписи 2010 г. проживает 153,1 тыс. «русских» корейцев, в Новосибирской области их численность – 3193 человека. Согласно данным переписи большая часть корейцев в России говорит на русском языке, 40 % из них в качестве второго языка используют корейский язык¹⁰.

Исследователи-корееведы называют расселение корейцев мелко-дисперсным, так как корейских

сообществ в Российской Федерации насчитывается большое количество. Главный офис крупнейшей организации «Общероссийское объединение корейцев» находится в Москве, в других городах функционируют его филиалы. Например, Новосибирская консерватория поддерживает тесные связи с «Общероссийским объединением корейцев» Новосибирска и Омска. Многие совместные культурные проекты были реализованы благодаря вкладу и активному участию в них «русских» корейцев.

В частности, с 28 по 31 августа 2019 г. в Симферополе при поддержке Министерства культуры Республики Крым, Омского регионального отделения общероссийской общественной организации «Общероссийского объединения корейцев», Региональной национально-культурной автономии корейцев Республики Крым и корейской корпорации T&V Entertainment был проведен Международный фестиваль исполнителей классической музыки «Dialog classica». В фестивале приняли участие музыканты, лауреаты международных конкурсов и фестивалей из Южной Ко-

реи и России, Камерный оркестр Крымской государственной филармонии и солисты. Почетным гостем на фестивале была и автор статьи Ж.А. Лавелина. При встрече с ней «русские» корейцы вели себя так, будто были друзьями на протяжении долгого времени, однако видели друг друга впервые в жизни.

Действительно, в корейской диаспоре на территории России и СНГ преобладает теплое и дружественное отношение друг к другу. При этом известно, что этнические корейцы, проживающие на других территориях, воспринимаются на своей родине как иноземные чужаки. Жители Республики Корея четко разделяют «своих» и «чужих», традиционные правила иерархичного общества диктуют им стиль общения со всем окружением. При этом «русские» корейцы, являясь незаменимыми проводниками между русскими и корейцами, способствуют образованию и поддержанию ценных побратимских связей. Нельзя не отметить, что «русские» корейцы вносили и вносят большой вклад в развитие науки, культуры, спорта, экономики и других сфер нашей страны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фанза – тип традиционного жилища, распространенный в Китае, Корее и на Дальнем Востоке у коренных народов.

² Тысен-хэ – один из вариантов обозначения села Тизинхе.

³ Широко известная на территории СНГ морковь по-корейски на самом деле является одним из кулинарных изобретений корейских переселенцев. В Корее во время приема пищи используют несколько видов панчанов (закусок). Один из самых популярных видов – маринованные корни колокольчиков. После того, как корейцы поселились на Дальнем Востоке, они начали адаптировать национальные блюда в связи с недоступностью некоторых ингредиентов. Так и появилась морковь по-корейски. Дело в том, что морковь по своей текстуре

и плотности напомнила корейцам те самые корни колокольчиков. После расселения корейской диаспоры и смешения разных культур это блюдо полюбили многие народы.

⁴ Ким Г. Начало формирования корейской национальной интеллигенции на советском Дальнем Востоке // URL: http://world.lib.ru/k/kim_o_i/ps1rtf.shtml (дата обращения: 24.08.2022).

⁵ Например, Ли Ден Ним «Сказание о девушке Чун Хян» (1935), Цай Ен «Сказание о девушке Сим Чен» (1936).

⁶ Сорён сарам – альтернативное обозначение советских корейцев.

⁷ Договор, завершивший Русско-японскую войну 1904–1905 гг., подписан 5 сентября 1905 г. в г. Портсмут (США). Согласно договору, Россия не толь-

ко уступала часть острова Сахалин и все прилегающие острова, но и признавала власть Японии над Кореей.

⁸ Пак Сын Ы. Представители сахалинской корейской диаспоры. 1–5. Пак Хэ Дон (1920–1997). URL: <https://koryo-saram.site/whoiswho-sahalinskoj-korejskoj-diaspory/> (дата обращения: 12.08.2022).

⁹ Диаспора – часть народа (этноса), проживающая вне страны происхождения.

¹⁰ Новосибирская область. Этноконфессиональный атлас. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2018. Ч. 3: Народы, культуры, религии: Традиции и современность. С. 196–201.

ЛИТЕРАТУРА

Иванова Л.В. Исторический опыт культурного взаимодействия русских и корейцев: Середина XIX – начало XX вв.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Хабаровск, 2007. 27 с.

Ким А.Ф. Моя судьба // Дорогой горьких испытаний: К 60-летию депортации корейцев России. М., 1997. С. 120–123.

Ким П.Г. Корейцы республики Узбекистан: История и современность // Узбекистон. 1993. URL: <https://koryo-saram.ru/p-g-kim-korejtsy-respubliki-uzbekistan-istoriya-i-sovremennost/> (дата обращения: 20.09.2022).

Пак В. Земля вольной надежды. Кн. 7. Депортация 1937: Архивные списки депортированных корейцев. Владивосток: Валентин, 2017. 800 с.

Пржевальский Н.М. Путешествие в Уссурийском крае (1867–1869). М.: ОГИЗ, 1947. URL: <http://www.rgo-sib.ru/book/kniga/118.htm> (дата обращения: 18.09.2022).

Федирко О.П., Бэ Со Ён. Первые корейские школы на Дальнем Востоке России в середине XIX – начале XX вв. // Общество: Философия, история, культура. 2017. № 1. С. 84–87.

REFERENCES

Fedirko, O.P., Beh So En (2017), “The first Korean schools in the Russian Far East in the mid XIX – early XX centuries”, *Obshchestvo: Filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], no. 1, pp. 84–87. (in Russ.)

Ivanova, L.V. (2007), *Istoricheskii opyt kul'turnogo vzaimodeistviya russkikh i koreitsev: Seredina XIX – nachalo XX vv.* [Historical experience of cultural interaction between Russians and Koreans: mid-XIX – early XX centuries], Cand. Sc. Thesis, Khabarovsk, 27 p. (in Russ.)

Kim, A.F. (1997), “My destiny”, *Dorogoi gor'kikh ispytanii: K 60-letiyu deportatsii koreitsev Rossii* [Dear bitter trials: To the 60th anniversary of the deportation of Koreans in Russia], Moscow, pp. 120–123. (in Russ.)

Kim, P.G. (1993), “Koreans of the Republic of Uzbekistan: history and modernity”, *Uzbekiston* [Uzbekistan], Available at: <https://koryo-saram.ru/p-g-kim-korejtsy-respubliki-uzbekistan-istoriya-i-sovremennost/> (Accessed 20 September 2022). (in Russ.)

Pak, V. (2017), *Zemlya vol'noi nadezhdy. Kniga 7. Deportatsiya 1937: Arkhivnye spiski deportirovannykh koreitsev* [The land of free hope. Book 7. Deportation 1937: Archival lists of deported Koreans], Valentin, Vladivostok, 800 p. (in Russ.)

Przheval'skii, N.M. (1947), *Puteshestvie v Ussuriiskom krae (1867–1869)* [Journey to the Ussuri Region (1867–1869)], OGI, Moscow, Available at: <http://www.rgo-sib.ru/book/kniga/118.htm> (Accessed 18 September 2022). (in Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Выдающиеся деятели, представители корейской диаспоры

• Кан Василий Александрович (род. 1960) – российский трубач, дирижер и музыкальный педагог, заслуженный артист России (1996);

• Ким Алексей Илларионович (игумен Феофан) (род. 1976) – епископ Кызыльский и Тувинский Русской православной церкви (2011);

• Ким Георгий Федорович (1924–1989) – доктор исторических наук, член-корреспондент АН СССР (1976), лауреат Государственной премии СССР (1980), российский историк;

• Ким Евгений Сергеевич (род. 1960) – вице-мэр Новосибирска (с 2011), глава администрации Калининского района Новосибирска;

- Ким Михаил Васильевич (1907–1970) – инженер-строитель, лауреат Ленинской премии (1966);
- Ким Нелли Владимировна (род. 1957) – пятикратная чемпионка Олимпийских игр (1976, 1980), мира (1974, 1978, 1979), Европы (1975, 1977), СССР (1973–1976) в отдельных упражнениях и командных соревнованиях, заслуженный мастер спорта по спортивной гимнастике (1976);
- Ким Николай Николаевич (1913–2009) – доктор архитектуры, архитектор, лауреат Государственной премии СССР (1977), заслуженный архитектор РСФСР (1973), почетный академик Российской академии архитектуры и строительных наук (1996), почетный академик Белорусской академии архитектуры (1999), заместитель директора по науке и главный архитектор ЦНИИ-Промзданий (1961–1986), заведующий кафедрой архитектуры МИСИ (1978–1986);
- Ким Юлий Черсанович (род. 1936) – российский поэт, композитор, драматург, сценарист, бард;
- Ли Сергей Владимирович (род. 1962) – трехкратный чемпион СССР (1987, 1989, 1990), призер чемпионатов мира и Европы, заслуженный мастер спорта СССР по тяжелой атлетике;
- Нам Людмила Валентиновна (1947–2007) – народная артистка России (2003), заслуженная артистка РСФСР (1987), певица (меццо-сопрано). Солистка Государственного академического Большого театра России (1977–1997), Московской государственной филармонии (1998–2007);
- Ни Виктор Трофимович (1934–1979) – российский художник, живописец, портретист;
- Огай Сергей Алексеевич (род. 1954) – ректор Морского государственного университета им. Г.И. Невельского (г. Владивосток);
- Пак Вениамин Александрович (род. 1961) – депутат Законодательного собрания Новосибирской области, Председатель комитета культуре, образованию, науке, спорту и молодежной политике Законодательного собрания Новосибирской области, трехкратный чемпион СССР по каратэ, основатель и лидер спортивного клуба «Успех»;
- Пак Эльза Николаевна (род. 1942) – российский скульптор, заслуженный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии, академик Петровской академии науки и искусств;
- Тен Юрий Михайлович (1951–2003) – депутат Государственной думы с 1993 г. по 2003 г.
- Хван Александр Федорович (род. 1957) – российский кинорежиссер, сценарист, актер;
- Цзю Константин Борисович (род. 1969) – экс-абсолютный чемпион мира по боксу (по версиям WBC / WBA / IBF). Двукратный победитель юношеских чемпионатов мира по боксу, чемпион Европы среди любителей. Заслуженный мастер спорта СССР (1991);
- Цой Анита Сергеевна (род. 1971) – советская и российская певица, композитор, телеведущая, народная артистка России. В 2004 г. назначена Послом корейской культуры и туризма южнокорейским президентом Но Му Хён во время его официального визита в Россию;
- Цой Виктор Робертович (1962–1990) – советский рок-музыкант, автор песен, поэт, художник и киноактер. Основатель и лидер рок-группы «Кино»;
- Цой Мен Чер (1951–2018) – основатель тхэквондо (ВТФ) в СССР и России, обладатель 9 дана. В 1989 г. создал Федерацию тхэквондо СССР, затем Союз тхэквондо России;
- Цой Олег Григорьевич (род. 1944) – летчик-испытатель, полковник, Герой России (1997);
- Цхай Марина Петровна (род. 1960) – певица, актриса, заслуженная артистка России;
- Шин Владимир Николаевич (род. 1954) – чемпион СССР по боксу (1981, 1983), обладатель Кубка мира по боксу (1979), заслуженный мастер спорта СССР (1991), кандидат педагогических наук, заслуженный тренер Узбекистана, главный тренер сборной Узбекистана по боксу;
- Эм Юрий Павлович (род. 1953) – российский военный и государственный деятель, генерал-майор. Герой России (2000).

Сведения об авторах

Бутакова Анастасия Андреевна, музыковед

E-mail: nas-butakova@yandex.ru

Лавелина Жанна Алиевна, кандидат искусствоведения, доцент, ректор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: lavzhann@mail.ru

Authors information

Anastasia A. Butakova, musicologist

E-mail: nas-butakova@yandex.ru

Zhanna A. Lavelina, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Rector of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lavzhann@mail.ru

Поступила в редакцию 25.09.2022

После доработки 20.11.2022

Принята к публикации 26.11.2022

Received 25.09.2022

Revised 20.11.2022

Accepted for publication 26.11.2022

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 2022 г. (с № 1 по № 4)

<i>Адыгбай Ч.О., Карелина Е.К.</i> Звуковая культура буддизма в Туве ...	№ 2
<i>Айзенштадт С.А.</i> Мой отец Александр Миронович Айзенштадт	№ 2
<i>Александрова Л.В.</i> Диатоника: порождающие закономерности. «Белоклавишная» диатоника	№ 3
<i>Александрова Л.В.</i> Диатоника: Порождающие закономерности. Двенадцатизвуковая диатоника в музыке XX в.	№ 4
<i>Алексеева И.В.</i> Маргарита Зелёная. Поэма «Верую» для скрипки соло и струнных: претворение духовной темы	№ 2
<i>Анучин А.М.</i> Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence»	№ 3
<i>Бажанов Н.С.</i> Измеряя музыку: к истории акустических исследований музыкального произведения	№ 4
<i>Басс В.В.</i> Претворение фольклорных танцевальных прообразов в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля	№ 4
<i>Бегичева О.В., Шэнь Тун, Штейнле К.А.</i> Образ Далекой возлюбленной в «Принцессе Грёзе» Михаила Врубеля – Николая Черепнина	№ 3
<i>Бутакова А.А., Лавелина Ж.А.</i> Русские корейцы: история переселения и особенности аккультурации	№ 4
<i>Вавилов С.П., Маликов Е.В.</i> Из истории постановок опер Дж. Верди в Томске (XIX–XX вв.)	№ 3
<i>Ван Жуйлэ.</i> Потенциал музыкотерапии в решении современных проблем музыкально-педагогического образования в КНР	№ 3
<i>Ванчугов А.В.</i> Город как метафора в исторической ретроспективе: смысловые контексты «городских» музыкальных сочинений рубежа XX–XXI в.	№ 2
<i>Владышевская Т.Ф.</i> Художественный канон и стилевые течения древнерусского певческого искусства (на примере Херувимской песни)	№ 2
<i>Гаврилова Л.В.</i> «Иокаста» Ацио Корги как пример воплощения творческого credo композитора: «Перечитывать прошлое в духе современности»	№ 4
<i>Го Шаоин.</i> Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано	№ 1
<i>Гребенкин А.В.</i> О взаимодействии национально-эстетических начал в «Вариациях на японскую народную тему “Сакура”» А. Молчанова	№ 3
<i>Гуляева Е.С.</i> «Два цвета времени» Г.Н. Иванова: реальность и вымысел	№ 1
<i>Гуренко Е.Г.</i> О сущности эстетического	№ 1

Гэ Шиюй. Ланг Ланг: новые тенденции в академическом музыкальном искусстве	№ 3
Демешко Г.А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации	№ 1
Денисова З.М. Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX в.	№ 1
Дрожжина М.Н., Алхамви М. Традиционное искусство пения в контексте современного музыкального образования Сирии	№ 2
Дубровская М.Ю. К проблеме межэтнических взаимодействий караимского песенного фольклора	№ 4
Ерёменко Г.А. Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей (две точки зрения на путь отечественного музыковедения в будущее)	№ 1
Ерёменко Г.А., Михайлова В.П. Ансамблевые сонаты М. Равеля 1920-х гг.: к вопросу трактовки стиля	№ 4
Жуань Вэньшэн. Исполнительский стиль китайской пианистки Юджи Ванг на примере некоторых сочинений композиторов-романтиков	№ 2
Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции	№ 1
Зенина Л.Л. Фортепианное творчество М.Г. Карпычева	№ 1
Казанцева Т.Г. Певческие рукописи семейского мастера И.И. Слепенкова	№ 2
Карпычев М.Г. О парадоксе <i>rubato</i> в классицизме и романтизме ...	№ 1
Карпычев М.Г. «Нон стаккато» – новый термин	№ 3
Кладова И.П. П.И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста»: о восприятии православных символов и архетипов «богодухновенного молитвопения»	№ 4
Клименко В.В., Приходовская Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию	№ 1
Козловская С.А. К вопросу изучения феномена открытой формы в музыкальном искусстве XX в.	№ 2
Коляденко Н.П. Музыкальность художественной литературы: синергетический аспект	№ 1
Кондратьева Н.М. В.В. Мазепус: страницы жизни и основные вехи этномузыкологического пути	№ 4
Корнелюк Т.А. Музыкальная герменевтика: какой ей быть сегодня? (приглашение к научной дискуссии)	№ 4
Коробейников С.С. Повторность и вариантность как многослойные векторы организации формы во Второй сонате для фортепиано Галины Уствольской	№ 3

Леонова Н.В. Новосибирский период научной деятельности А.М. Айзенштадта	№ 2
Ли Цзычу, Медведева Н.В. Об использовании природы звука ударных инструментов в музыке Д.Д. Шостаковича	№ 3
Лю Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX в.	№ 4
Лю Чжэньвэй. Проблемы транскрипции виолончельных сюит И.С. Баха для гитары	№ 4
Ма Шухао. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцзина	№ 2
Мальцева А.А. Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект	№ 1
Молчанов А.С. «Шаман» Бориса Лисицына. На стыке культурных традиций и техник композиции в период поставангарда	№ 4
Мурашова Н.С. Принципы изучения древнерусского певческого искусства со студентами музыкальных вузов: авторская методика Б.А. Шиндина	№ 2
Наумов А.В. Музыка В.Я. Шебалина к спектаклю «Наша молодость». Опыт отражения эпохи	№ 3
Нестеренко Е.В. Связь традиций и новаторства в творчестве Г. Никулина на примере «Capriccio» для двух фортепиано, ор. 6 ...	№ 3
Новикова О.В. Жанровая система бурятского музыкального фольклора: к вопросу о методологии изучения	№ 2
Новикова О.В. Воспитание этномузыколога: о педагогической деятельности В.В. Мазепуса	№ 4
Носорева Е.В. Претворение баркаролы в камерно-вокальных сочинениях европейских композиторов XIX в.	№ 3
Петрова А.М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после Культурной революции	№ 1
Пожидаева Г.А. Стилистический подход в изучении региональных традиций позднего русского Средневековья (XVI–XVII вв.)	№ 2
Предвечнова Е.О. Структурно-семантические особенности Сонаты f-moll, ор. 5 Н.К. Метнера	№ 3
Приезжева Е.С. Балет «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке в постановке А.Б. Петрова в Большом театре СССР	№ 3
Прокопьев Н.В., Санникова Н.В. Транскрипции классических про- изведений для баяна Андрея Романова	№ 4
Рожкова Ю.А. Произведения Н.Я. Мясковского в курсе общего фортепиано	№ 1
Романовская Е.А. Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 100 А.К. Глазунова: через призму традиций и новаторства	№ 1

Светлова О.А. Борис Александрович Шиндин. Главные темы научного творчества	№ 2
Светлова О.А. Театральная и музыкальная критика Е.В. Корша в «Томских губернских ведомостях»	№ 4
Серегина Н.С. Проучка «Кто ты может убежати...» в певческих азбуках XVII в.	№ 2
Смирнова Т.В. Старопечатные издания «Армиды» Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино: исторический экскурс	№ 4
Тосин С.Г. Музыкальные свойства звонниц Калининградской митрополии	№ 1
Тумат Ч.С. История исполнительства на игиле (эгыле): проблемы и перспективы	№ 3
У Лиян. Веер как атрибут традиционной китайской культуры	№ 1
Фэн Цзунжэнь. Основные формы институционализации культурных индустрий в КНР	№ 2
Халтанова А.Д. Рукописный архив Эдуарда Алексеева. К вопросу систематизации документов	№ 2
Хуан Цзэхуань. Танцевальная драма «Конфуций»	№ 1
Цзи Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры	№ 1
Цзо Хаоси. Особенности претворения национальных и инонациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов	№ 1
Цзэн Яо. Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг. в контексте формирования национальной фортепианной школы	№ 4
Черемных Г.А. Концерт для виолончели с оркестром И. Хейфеца: в диалоге с П. Чайковским	№ 3
Чжан Чао. Идеи и образы в детских альбомах для фортепиано русских композиторов	№ 4
Шелудякова О.Е. Жанровые особенности сочинений для хора и солистов русской православной традиции	№ 2
Шефова Е.А. Творчество Г.Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов	№ 3
Юферова О.А. Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения	№ 3
Яковлева А.С. Былинные напевы русских старожил Северо-Востока Сибири	№ 2
Ян Аожань. Становление музыкотерапии на Востоке и Западе в исторической перспективе	№ 4
Ян Цзунбао. Вокальное произведение Алтан Уула «Мой дом – живописные степи»	№ 3

СОДЕРЖАНИЕ

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЗЕПУС И СИБИРСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Кондратьева Н.М.

- В.В. Мазепус: страницы жизни и основные вехи
этномузыкологического пути 5

Новикова О.В.

- Воспитание этномузыколога:
о педагогической деятельности В.В. Мазепуса 22

Дубровская М.Ю.

- К проблеме межэтнических взаимодействий
караимского песенного фольклора 31

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Александрова Л.В.

- Диатоника: Порождающие закономерности.
Двенадцатизвуковая диатоника в музыке XX в. 45

Бажанов Н.С.

- Измеряя музыку: к истории акустических исследований
музыкального произведения 68

Смирнова Т.В.

- Старопечатные издания «Армиды» Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино:
исторический экскурс 80

Басс В.В.

- Претворение фольклорных танцевальных прообразов
в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля 91

Еременко Г.А., Михайлова В.П.

- Ансамблевые сонаты М. Равеля 1920-х гг.:
к вопросу трактовки стиля 108

Чжан Чао.

- Идеи и образы в детских альбомах для фортепиано
русских композиторов 120

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Молчанов А.С.

- «Шаман» Бориса Лисицына. На стыке культурных традиций
и техник композиции в период поставангарда 129

Гаврилова Л.В.

- «Иокаста» Ацио Корги как пример воплощения
творческого credo композитора: «Перечитывать прошлое
в духе современности» 140

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Корнелюк Т.А.

- Музыкальная герменевтика: какой ей быть сегодня?
(приглашение к научной дискуссии) 153

Кладова И.П.

- П.И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста»:
о восприятии православных символов и архетипов
«богодуховенного молитвопения» 163

Ян Аожань.

- Становление музыкотерапии на Востоке и Западе
в исторической перспективе 175

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Светлова О.А.

- Театральная и музыкальная критика Е.В. Корша
в «Томских губернских ведомостях» 183

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Цзэн Яо.

- Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг.
в контексте формирования национальной фортепианной школы 193

Лю Инчэнь.

- Влияние культурно-образовательных каналов
на развитие китайского вокального искусства в XX в. 204

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Прокопьев Н.В., Санникова Н.В.

- Транскрипции классических произведений для баяна
Андрея Романова 215

Лю Чжэньвэй.

- Проблемы транскрипции виолончельных сюит И.С. Баха
для гитары 225

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Бутакова А.А., Лавелина Ж.А.

- Русские корейцы: история переселения
и особенности аккультурации 235

- Указатель статей, опубликованных в 2022 г. (с № 1 по № 4) 246

CONTENTS

VLADIMIR VLADIMIROVICH MAZEPUS AND SIBERIAN ETHNOMUSICOLOGY

Kondrat'eva N.M.

V.V. Mazepus: life pages and main results
of ethnomusicological activity 5

Novikova O.V.

Education of ethnomusicologist: about pedagogical activities
of V.V. Mazepus 22

Dubrovskaya M.Yu.

On the problem of interethnic interactions of Karaite song folklore 31

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

Aleksandrova L.V.

Diatonics: generating regularity.
The twelve-sound diatonic in the music of the twentieth century 45

Bazhanov N.S.

Measuring music: to the history of acoustic studies
of a piece of music 68

Smirnova T.V.

Early-time publications of “Armide” by J.-B. Lully
and Ph. Quinault: historical digression 80

Bass V.V.

The implementation of folklore prototypes
in the “Spanish Rhapsody” by Maurice Ravel 91

Eremenko G.A., Mikhaylova V.P.

M. Ravel's Ensemble Sonatas of the 1920s:
on the question of interpretation of style 108

Zhang Chao.

Ideas and artistic images in children's albums
for piano by Russian composers 120

COMPOSING WORK

Molchanov A.S.

“Shaman” by Boris Lisitsyn. At the junction of cultural
traditions and composition techniques
in the Post-Avant-garde period 129

Gavrilova L.V.

Azio Corghi's *Giocasta* as an example of implementing
the composer's creative credo: “Re-read the past
in the spirit of modernity” 140

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

Kornelyuk T.A.

- Musical hermeneutics: what should it be like today?
(invitation to scientific discussion) 153

Kladova I.P.

- P.I. Tchaikovsky. "The Liturgy of St. John Chrysostom":
on the perception of orthodox symbols and archetypes
of "inspired prayer" 163

Yang Aozhan.

- The formation of music therapy in the East and West
in historical perspective 175

MUSIC LOCAL LORE

Svetlova O.A.

- Theater and music criticism of E.V. Korsh
in the "Tomsk Provincial Vedomosti" 183

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Zeng Yao.

- The piano art of China of the 1940s – early 1950s
in the context of the formation of the national piano school 193

Liu Yingchen.

- The influence of cultural and educational channels
on the development of Chinese vocal art in the XX century 204

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

Prokopiev N.V., Sannikova N.V.

- Transcriptions of classical works for accordion
by Andrey Romanov 215

Liu Zhenwei.

- Problems of transcription of cello suites by J.S. Bach for guitar ... 225

CULTUROLOGY

Butakova A.A., Lavelina Zh.A.

- Russian Koreans: the history of resettlement
and features of acculturation 235

- Index of articles published in 2022 (from no. 1 to no. 4)..... 246

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2022, Т. 10, № 4
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 *Н.И. Коновалова*

Редактор английского текста *Н.И. Коновалова*

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 15.12.2022. Дата выхода в свет 30.12.2022
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 22.23. Уч.-изд. л. 16,5
Тираж 300 экз. Заказ № 6. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20