
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 11, № 1. 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2023

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031
Vol. 11, no. 1. 2023

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2023

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, Ростов-на-Дону)

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)

Курленя 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.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (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, Rostov-on-Don)

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

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Семиониди, Е.И., Стрильченко, А.А., 2023

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13

СИНТЕЗ ПОЭТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ ПРИ ОТОБРАЖЕНИИ ХРИСТИАНСКО-ЯЗЫЧЕСКОГО «ДВОЕВЕРИЯ» В ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «САДКО»

Е.И. Семиониди¹, А.А. Стрильченко¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, 295017, Республика Крым, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается идея тенденций стихийного языческого и православно-христианского «двоеверия», отображенная через музыкальное искусство. Русское оперное искусство всегда было ориентировано на воспитание высоких моральных качеств, любви к родному краю, его историческому и культурному наследию. Это выражено в работах таких известных композиторов, как М.И. Глинка, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, а также Н.А. Римский-Корсаков, чья опера «Садко» выбрана в качестве объекта научного исследования данной статьи. Неслучайно для создания первой симфонической поэмы в истории русской музыки Николай Андреевич Римский-Корсаков обратился к персонажу русских былин, воплотив на сцене музыкальное произведение, в центре которого находится конфликт периода «двоеверия»: противостояние христианских и языческих верований на протяжении нескольких веков с момента крещения Руси. Через яркие и запоминающиеся образы композитор сумел передать атмосферу «единства и борьбы» двух путей мировоззрения. Данную тему можно считать весьма актуальной и для современной России, когда высокую остроту приобрела проблема русской национальной идентичности. Особую злободневность имеют и такие важные аспекты этой проблемы, как вопросы исторического развития русской культуры, в том числе музыкальной.

Ключевые слова: опера «Садко», Н.А. Римский-Корсаков, период «двоеверия», былина, фольклор, христианство, язычество

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семиониди Е.И., Стрильченко А.А. Синтез поэтических и музыкальных художественных средств при отображении христианско-языческого «двоеверия» в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 5–13. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13.

SYNTHESIS OF POETIC AND MUSICAL ARTISTIC MEANS IN THE REPRESENTATION OF THE CHRISTIAN-PAGAN “DOUBLE-FAITH” IN N.A. RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA “SADKO”

E.I. Semionidi¹, A.A. Strilchenko¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, 295017, Republic of Crimea, Russian Federation

Abstract. The article discusses the idea of the tendencies of spontaneous pagan and Orthodox-Christian “double-faith”, reflected through musical art. Russian opera art has always been focused on educating its audience of high moral qualities, love for their native land, its historical and cultural heritage. This is expressed in the works of such famous composers as M.I. Glinka, P.I. Tchaikovsky, M.P. Mussorgsky, as well as N.A. Rimsky-Korsakov, whose opera “Sadko” was chosen as the object of scientific research of this article. It is no coincidence that in order to create the first symphonic poem in the history of Russian music, Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov turned to the character of Russian epics, embodying a musical work on the stage, in the center of which is the “double-faith” conflict of that period: the confrontation of Christian and pagan beliefs, which took place for several centuries since the baptism of Russia. Through vivid and memorable images, the composer managed to convey the atmosphere of “unity and struggle” of two ways of worldview. This topic can be considered very relevant for modern Russia, when the problem of Russian national identity has become very acute. During this period, such important aspects of this problem as the issues of the historical development of Russian culture, including music, also become particularly topical.

Keywords: opera “Sadko”, N.A. Rimsky-Korsakov, the period of “double-faith”, bylina, folklore, Christianity, paganism

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

For citation: Semionidi, E.I., Strilchenko, A.A. (2023), “Synthesis of poetic and musical artistic means in the representation of the Christian-pagan «double-faith» in N.A. Rimsky-Korsakov’s opera «Sadko»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 5–13. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13.

Н.А. Римский-Корсаков (1844–1908) – великий русский композитор, целью своего творчества провозгласивший воплощение на российской оперной сцене базовых принципов русской национальной культуры, обращение к их исконным истокам. Совместно с разделявшими его идеи композитором М.А. Балакиревым и музыкальным критиком В.В. Стасовым он развивал в музыкальном мире России движение в направлении синтеза народных, фольклорных форм и самых новых и даже инновационных на тот период музыкально-гармонических средств и приемов. Такой синтез противопоставлялся ими процессам, в которых они видели засилье иностранного влияния на российскую музыку.

В последующем позиция Римского-Корсакова в данном отношении значительно смягчилась, особенно после его знакомства с творчеством Рихарда Вагнера, очень высоко им оцененным. Однако изначально за-

явленной ориентации на широкое использование в современной ему оперной музыке русских народных форм, песен, танцевальных мотивов и т.п. композитор оставался верен всегда. Одним из наиболее ярких примеров этого подхода стала прославленная опера Римского-Корсакова «Садко». Знаменитая новгородская легенда о Садко давно привлекала его внимание: «Садко», ор. 5 – так называлась, например, музыкальная картина, написанная им еще в ранний период творчества, в 1867 г. и имевшая изначально красноречивый подзаголовок «Эпизод из былины». Считается, что тяга к морской тематике была связана в том числе и с прежними профессиональными интересами композитора. В свое время он, выпускник Морского корпуса, служил инспектором оркестров военно-морских сил Российской империи. Сам он, завершив написание музыкальной картины, признавался в письме Модесту Мусоргскому, что считает

ее «лучшим своим произведением» (Стасов В., 1952, с. 29); композитор утверждал также, что она представляет собой первую в истории русской музыки симфоническую поэму (Римский-Корсаков Н., 1909, с. 46).

«Садко» – опера в семи картинах, увидевшая свет в московском театре Солодовникова в 1898 г., т.е. спустя более полувека. Музыкальный ее материал стал своеобразным «расширением» одноименной, но более ранней музыкальной картины, которую он теперь решил трансформировать в музыкально-драматическое произведение. Как композитор назвал когда-то симфоническую картину «лучшей своей вещью», так и по мнению многих критиков и комментаторов (например, Б. Асафьева), опера «Садко» осталась «вершинным» произведением во всем творчестве Римского-Корсакова (Асафьев Б., 1944, с. 67).

Либретто оперы было создано композитором при непосредственном участии Владимира Бельского, В.В. Стасова и др. Оно с самого начала максимально ориентировалось на восхищавшие композитора древнерусские былины, их фольклорную основу, общую атмосферу и литературные особенности.

Многие «находки» Римского-Корсакова для передачи былинной, фольклорной атмосферы, конечно, использовались им и в других произведениях, например, в опере «Снегурочка» («придуманный» им размер 11/4, звукоподражание гуслим с помощью совместного звучания фортепиано и арфы – этот прием Римский-Корсаков заимствовал у М.И. Глинки, который точно так же «озвучил» гусли в опере «Руслан и Людмила»).

Садко, герой былин – в частности, одна из них носит название «Садко, богатый гость», – купец и талантливый самородок-музыкант. Очарованный его музыкой, Морской царь обещает помочь ему получить богатство. По его совету Садко заключает пари с другими купцами, выигрыш которого действительно сделал его сказочно богатым. Однако, занятый своими заморскими торговыми экспедициями, герой былн забыл свой уговор с Морским царем, за что тот «наказывает» корабль Садко, не давая ему двигаться дальше. Моряки тянут жребий – кто будет принесен в жертву Морскому царю, чтобы освободить судно; жребий, конечно, выпадает Садко, которому приходится спуститься в подводное царство.

Здесь он выступил в роли «приглашенного музыканта» на свадьбе дочери Морского царя, и играл так рьяно, что море заштормило, создавая опасную ситуацию для моряков. Моряки дружно молятся Николаю Чудотворцу, по совету которого Садко ломает гусли, и море наконец успокаивается.

Садко и его приключения уже неоднократно становились объектом художественного переосмысления. «Пионером» здесь выступил музыкальный критик В.В. Стасов, с чьей подачи эта история была, в той или иной форме, положена на музыку Милием Балакиревым и Модестом Мусоргским, а также воплощена на холсте Ильей Репиным. Среди причин такой популярности легенды о Садко у деятелей русского искусства называют, в частности, следующие:

– один из примеров русского фольклора, представляющего в том

числе и культуру новгородских вольностей, носитель свободолюбивых и в то же время конструктивных идей;

– создание работ на эту тему дало возможность развить принципы музыкального мышления, близкие к популярной крестьянской музыке, одновременно открыв путь для применения результатов поиска в сфере нового музыкального языка¹.

В опере Римского-Корсакова Садко спускается в подводное царство для исполнения договора, заключенного не с Морским царем, а с его дочерью Волховой, обещающей ему богатство за согласие стать ее мужем. Открывает оперу тот же музыкальный материал, которым начиналась когда-то музыкальная картина «Садко»; его тема – в числе «заимствованных» оперой лейтмотивов. Вступление вызывает в сознании слушателя величественную картину огромного, пока еще спокойного и мерно колышущегося моря (в спокойствии которого уже слышится возможная угроза).

В основе мелодического рисунка лежат всего три тона, тем не менее этих трех нот, «разрастающихся» и сопровождаемых постепенным увеличением звучности оркестровки, композитору оказывается достаточно для передачи грандиозного, завораживающего и чреватого многими опасностями морского пейзажа. Римский-Корсаков дал этому вступлению название «Окиан-море синее», которое само по себе, даже в такой краткой форме, отсылает к поэтическому миру русской древности.

В 1-й картине мы видим собрание пир новгородских купцов. Любопытная деталь: литературным фун-

даментом оперы являются былины о Садко, а здесь, в 1-й картине, молодой гуслиар Нежата исполняет другую популярную древнерусскую былинку – о богатыре Вольхе Все-славиче, рожденном от «княжны Марфы Всеславьевны / Да от змея Тугарина лютого», который вместе с собранной им дружиной

во поход пошел
Ко Индейскому царству славному,
Воевал, покорял царство славное,
А и сам втапору в нем царем насел...²

Эта былина, по признанию композитора, была взята им «прямо из народного эпоса, лишь с надлежащими сокращениями и изменениями» (Римский-Корсаков Н., 1975, с. 2).

Безусловно, такое «сплетение былинных мотивов» способствует сгущению фольклорной компоненты системы оперных образов. И именно былина, исполненная Нежатой, выступает как бы катализатором развития сюжета: в ответ на волнение купцов – дескать, петь об их родном Новгороде-то и некому, и даже как будто не о чем, – Садко вступает с ними в спор и изгоняется с пира. Это разочарование ведет к следующим сценам – на берегу, т.е. к его встрече с царевной Волховой, дочерью Морского царя, и с участием ждущей его жены Любавы.

Действие, датируемое в былинах XI–XII вв., перенесено в опере в полуфантастический / полуисторический период, когда христианство только зарождалось в Новгороде, а языческие верования были еще достаточно сильны³. Действительно, можно проследить в опере определенные отголоски так называемого периода «двоеверия», занявшего в русской истории несколько веков

после крещения Руси. Официально принятое христианство в этот период соседствует с пережитками привычного языческого мировосприятия. Так, уже основная идея былины о Садко – обогащение – не относится к общепризнаваемым христианским ценностям.

Очевидно, языческими выступают также, например, образы Морского царя и его любимой дочери Волховы. В рамках христианского мировосприятия подводное царство и его обитатели были бы скорее приравнены к царству подземному («преисподней»), т.е. к представителям условного зла. Тогда как здесь по сюжету эти персонажи скорее этически нейтральны вплоть до последней картины, в которой Волхова демонстрирует истинно христианскую способность к самопожертвованию ради любимого: она добровольно отказывается от счастья с ним ради его собственного счастья и превращается в реку Волхову, соединяющую Ильмень с Новгородом. На отсутствие такой связующей их артерии сетовал Садко в начале оперы.

«Христианизированные» персонажи и калики перехожие присутствуют в густо заселенном самыми разными персонажами одном из массовых эпизодов в 4-й картине. «Калики», нищенствующие странники, были исполнителями православных духовных гимнов. В опере через них представлен еще один легендарный, фольклорно-христианский сюжет – о так называемой «Голубиной книге», которая, как рассказывается в русских преданиях, спустилась когда-то на землю с небес и содержала в себе всю мудрость мира. Принято считать, что под «Голубиной книгой», которая

была якобы когда-то утеряна и в которой «мудрое-то все писание объявляется»⁴, фольклорная традиция подразумевает некую «народную», апокрифическую версию евангельского учения.

Характерный момент – наглядное противопоставление в данной массовой сцене: с одной стороны – «калики перехожие», олицетворяющие христианский мир и христианское мировоззрение, с другой – как очевидный символ мира, остающегося большей частью еще языческим, «два волха» («волхва», т.е. языческих мудреца), а также скоморохи. Последние обозначены как «скоморошины удалые – веселые молодцы – с гудками, дудами, сопелями и бубнами» в противовес «каликам перехожим – угрюмым старикам» (и скоморох Дуда поет, призывая гостей праздника:

Вы послушайте веселых молодцов,
Вы не слушайте угрюмых стариков!..)⁵

Из чего можно предположить, что в данной сцене симпатии если не автора, то большинства ее участников на стороне веселых скоморохов и представленного ими языческого мира. И все же пение «калик» не воспринимается как «угрюмое»; конечно, оно контрастирует с яркой, шумной, очень энергичной музыкальной канвой всей сцены, но контраст этот создается при помощи широкой напевности, замедления метроритмических характеристик, высокой одухотворенности фрагментов, а вовсе не «угрюмости». Скорее этот эпитет можно было бы отнести к отдельным вкраплениям в праздничную канву голосов «волхов», представляющих, как мы знаем, языческую «сторону конфликта».

Многозначительная авторская ре-марка «Каликам подают милостыню» также опровергает представление, которое могло бы сложиться у зрителя, что для основной массы персонажей картины идеалы, проповедуемые «каликами» в рамках их вокальных номеров, чуждые. В этой же картине представлена и третья сторона – заморские гости-купцы. Три их арии – арии «заморских гостей» – остаются самыми популярными фрагментами не только в этой опере, но, пожалуй, и во всем творческом наследии Римско-го-Корсакова. Однако и их своего рода «турнир», в котором каждый из троих предлагает Садко отправиться в свой родной город, а также реакция собравшегося на площади народа на эти предложения, тоже по-своему отображают обозначенный выше конфликт между древней языческой и пока еще «новой» христианской традицией.

Так, Ария варяжского гостя прославляет край варягов, вопреки исторической хронологии представляемый здесь как языческий. (Тогда как исторически германские племена начали принимать христианство уже в IV–V вв., т.е. раньше русов.)

Отважны люди стран полных.
Велик их Один бог...⁶

Под стать содержанию этой Арии и ее музыкальная составляющая, в которой тренированный слух без труда может уловить даже нечто вагнерианское. Как уже говорилось, творчество Вагнера Римский-Корсаков оценивал очень высоко. Мрачный, суровый колорит, торжественно-грозный бас певца, мощь духовых, буквально режущие слух

диссонансы в некоторых завершающих музыкальные фразы тактах – все это призвано акцентировать общее впечатление чуждости, «инакости» перспективы, предлагаемой варяжским гостем, всему общему настроению, царящему в 4-й картине. И даже куда более явственно-му и непримиримому его контрасту с этим настроением, чем то было в случае православных, дидактических, зачастую осуждающе-уещательных, но все-таки глубоко народных (больше того – глубоко национальных) песнопений «калик».

Подобную картину мы наблюдаем и с Арией индийского (в оригинальной партитуре «индейского») гостя. Мелодика и оркестровка ее кардинально отличны от предыдущей арии, в сравнении с которой она кажется приторно-сладкой, медоточивой; она также полна томных, изысканных мелодических переливов по типу коротких трелей, хорошо передающих экзотичность материала. Очень показательно, что если предыдущую арию пел бас, эту исполняет тенор. Гость поет о чудесах Индии, но не столько о духовных (которыми она так славится), сколько о материальных – «жемчужинах», «алмазах», «яхонтах». Даже волшебная птица Финикс, поющая «райские песни», представляет скорее помеху на истинном духовном пути:

Кто ту птицу слышит,
Все позабывает.

Не случайно народ – правда, с ремаркой в скобках: «смущенно», – дружно отговаривает Садко:

Ой, да не езд, гость, на ту сторону,
Ой, берегися птицы Финикса,
Ой, понапрасну не теряй головы.

Наконец, мы слышим арию Ведынецкого (т.е. венецианского) гостя. Венеция, Италия – это, в первую очередь, край христианский, пусть даже западной «версии» христианства. Опять же совсем не случайно буквально в первых строках арии мы узнаем, что

Славный Веденец середь моря стал.
А и раз в году церковь чудная
Поднимается из синя моря⁷.

Теперь на сцене баритон, и этот выбор также вполне оправдан – в его голосе отсутствует грозная мощь варяжского баса и медоточивая сладость «индейского» тенора, зато в полной мере присутствует неагрессивная (сообщается, что Веденец даже морями правит «кротко»), мудрая сила – спокойная сила уверенности, миролюбия, передающая то ощущение великих просторов, которое так любезно русской душе. Сообразно голосу звучат и сопровождающие его струнные (даже в тексте: «Слышатся лютни звонкие струны»). Сама мелодия, на наш взгляд, явно напоминает некоторые русские хоровые песни.

В связи с нашей темой также привлекает внимание образ «Старчища могуч-богатыря», тоже «в одеянии калики перехожего». В 6-й картине, в эпизоде игры Садко на гусях, вызвавшей морской шторм, он резко останавливает эту игру, выбив посохом гусли из рук музыканта. Мы наблюдаем здесь непосредственную, хотя и метафорическую, победу христианского мировоззрения над языческим – Старчище заявляет, что власти Морского царя отныне пришел конец:

А и сам пропади на дно.
Власти над морем конец твоей!⁸

В «оригинальных» былинах подобная роль часто отводилась Николаю Чудотворцу, по прямому указанию которого Садко разбивает свои гусли. Не раз отмечалось, что именно образ Старчища сопровождается включением в оркестровку голоса органа, обычно ассоциируемого с христианской тематикой (хотя и опять-таки в основном с западными версиями христианства – католичеством и протестантизмом).

Одним из наиболее драматичных эпизодов оперы представляется спуск Садко в морскую глубину в конце 5-й картины. Здесь автор как в музыкальной картине 1867 г., так и в опере использует свой любимый музыкальный прием – ладотональную конструкцию, которая в его честь даже получила название «гамма Римского-Корсакова» («звукоряд, ступени к[ото]рого образуют поочередную последовательность тонов и полутонов (гамма тон-полутон или полутон-тон <...> В русской музыке впервые применена Н.А. Римским-Корсаковым в целях муз[ыкальной] изобразительности: Н.А. Римский-Корсаков. Симфоническая картина «Садко» (1-я редакция 1867). Погружение Садко в морскую пучину»)) (Вахромеев В., 1973, с. 21).

Фрэнсис Маэс в известном фундаментальном исследовании «История русской музыки» детально рассматривает гармонические средства, использованные композитором в «Садко»: «В ней [в “гамме Римского-Корсакова”] полутона чередуются с целыми тонами, а гармонические функции сравнимы с функциями полнотональной шкалы <...> Как только Римский-Корсаков обнаружил эту функциональ-

ную параллель, он использовал октатоническую гамму в качестве альтернативы полнотоновой гамме в музыкальном изображении фантастических сюжетов <...> Это справедливо не только для “Садко”, но и позже для его симфонической поэмы “Сказка” и многих сцен, изображающих волшебные события в его сказочных операх» (Maes F., 2002, p. 83–84).

То же подчеркивает и О.А. Бозина: «Как известно, излюбленным средством Римского-Корсакова в обрисовке волшебных образов была гамма тон-полутон. Впервые композитор применил ее в своем раннем произведении – музыкальной картине “Садко” (1867), материал из которой использовал позже в одноименной опере (1896). Гамма тон-полутон (так называемый уменьшенный лад), а в связи с ним и малотерцовые ряды трезвучий в сочетании с другими выразительными средствами стали яркими красками в создании образов подводного царства. Призрачные, зыбкие, диссонирующие гармонии сообщают звучанию волшебный колорит, отражая текучесть, мерцание, прохладу та-

инственной водной стихии во второй картине (“Берег Ильмень-озера” в “усложненном” e-moll), пятой (“Садко опускается в бездну”) и шестой картинах (“Подводное царство” – гамма тон-полутон, “морской” E-dur)» (2008, с. 84).

Путешествие героя в подземное или подводное царство – один из древнейших архетипов человеческой культуры. И подобное сопряжение древнего архетипа с новаторскими музыкальными решениями тоже можно, как нам кажется, рассматривать в контексте «единства и борьбы» двух разных мировоззренческих систем в период русского «двоеверия».

Таким образом, мы на достаточно многочисленных фактических примерах смогли убедиться в мастерском и гармоничном использовании Н.А. Римским-Корсаковым как поэтических (либретто), так и собственно-музыкальных средств для отображения «единства и борьбы» стихийной языческой и православно-христианской тенденций – так называемого «двоеверия», характерного для русской культуры в период, к которому он условно отнес действие своей оперы «Садко».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rimsky-Korsakov: Sadko // Мелодия. URL: <https://melody.su/en/catalog/classic/648/> (дата обращения: 08.08.2022).

² Николай Андреевич Римский-Корсаков. Садко (либретто). URL: Садко (operalib.eu) (дата обращения: 08.08.2022).

³ Rimsky-Korsakov: Sadko...

⁴ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Садко (либретто)...

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). М.; Л.: Музгиз, 1944. 90 с.

Бозина О.А. Семантика тональности в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 83–88.

REFERENCES

Asaf'ev, B.V. (1944), *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov (1844–1944)* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov (1844–1944)], Muzgiz, Moscow, Leningrad, 90 p. (in Russ.)

Bozina, O.A. (2008), “Semantics of tonality in the works of N.A. Rimsky-Korsakov”,

Вахромеев В.А. Гамма Римского-Корсакова // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1 / под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1973. 897 с.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб: Тип. Глазунова, 1909.

Римский-Корсаков Н.А. Вместо предисловия // Садко. Опера-былина (клавир). Л.: Музыка, 1975. С. 2.

Стасов В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Искусство, 1952.

Maes F.A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2002. P. 83–84.

Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian music almanac], no. 1, pp. 83–88. (in Russ.)

Maes, F.A. (2002), *History of Russian music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, pp. 83–84. (in Eng.)

Rimskii-Korsakov, N.A. (1909), *Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 1844–1906* [The chronicle of my musical life. 1844–1906], Tipografiya Glazunova, Saint Peresburg. (in Russ.)

Rimskii-Korsakov, N.A. (1975), “Instead of a preface”, *Sadko. Opera-bylina (klavir)* [Sadko. Opera-epic (clavier)], Muzyka, Leningrad, p. 2. (in Russ.)

Stasov, V.V. (1952), *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov], Iskustvo, Moscow. (in Russ.)

Vakhromeev, V.A. (1973), “Rimsky-Korsakov gamma”, *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Music encyclopedia: In 6 vols.], in Yu.V. Keldysh (ed.), Vol. 1. Sovetskii kompozitor, 897 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Семиониди Елена Ивановна, профессор кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Стрильченко Анна Анатольевна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: annetta_25@mail.ru

Authors Information

Elena I. Semionidi, Professor of the Department of Musical Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Anna A. Strilchenko, Senior Lecturer of the Department of Musical Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: annetta_25@mail.ru

Поступила в редакцию 15.11.2022

После доработки 07.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 15.11.2022

Revised 07.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023

© Демешко, Г.А., 2023

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25

РИЧЕРКАРЫ И. СТРАВИНСКОГО: О НОВЫХ «ЛИКАХ» СТАРИННОГО ЖАНРА

Г.А. Демешко¹

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

Аннотация. В статье на примере трех композиций Игоря Стравинского прослеживаются многогранные ракурсы трактовки ричеркара в современной музыке. Отмечается его устойчивая тенденция, с одной стороны, номинировать себя в некоем автономном, независимом от фуги жанровом качестве, в связи с чем затрагивается проблема дискуссионности теоретических определений ричеркара как жанра, с другой – подчеркивается способность ричеркарности органично включаться в иной жанрово-композиционный контекст, усиливая и обогащая авторский замысел. В рассматриваемых опусах Стравинского ричеркарность проявляет себя по-разному. Во второй части «Симфонии псалмов» – в парадоксальном для нее модусе взаимодействия с логикой векторного, симфонизированного развития; в Концерте для двух фортепиано – в облике позднебарочной *fuga ricercata*; в Кантате на стихи английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра – в духе изысканной ренессансной стилистики, смыкающей характерную для ричеркара каноническую технику с квазисерийностью. Однако везде «над» отработкой непрерывного имитационно-вариационного преобразования тематического материала (от ит.: *ricercare* – искать, нащупывать, блуждать в потемках...) стоит нечто большее, глубинное для этого старинного жанра: «непрерывность музыкального сознания» (Л. Гервер), во многом созвучная неклассическому культурному менталитету XX в.

Ключевые слова: ричеркар, ричеркарность, вариационно-имитационное развитие, канон, фугированная экспозиция, старинный жанр, метроритмическое варьирование, симфонизация, стилизация, серийная техника

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А. Ричеркары И. Стравинского: О новых «ликах» старинного жанра // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 14–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25.

THE RICERCARS OF IGOR STRAVINSKY: NEW REPRESENTATIONS OF AN OLD GENRE

G.A. Demeshko¹

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

Abstract. The article studies the various aspects of ricercar representation in modern music by the examples of three works of Igor Stravinsky. It is noted that the composer continuously represents himself in this autonomous genre, independent from fugue, thus leading to discussions on theoretical definitions of ricercar as a genre. At the same time, the article underlines the ability of ricercars to be seamlessly introduced into a different context of genre and composition, whilst intensifying and enriching the author's message. Ricercars develop in different ways in the Stravinsky's opuses taken under consideration. It is the paradoxical mode of interaction with the logic of directional symphonized development in the second movement of the Symphony of Psalms; a late baroque *fuga ricercata* in the Concerto for Two Pianos; and an exquisite Renaissance style bridging the canon technique typical for ricercars with quasi-

serialism in the Cantata for soprano, tenor, female choir, and instrumental ensemble written for the 15th- and 16th-century poems. However, this age-old genre reveals something bigger and deeper-laid than just the processing of a continuous material imitation and variation (Italian *ricercare* means “to search out, to seek, to stumble through the darkness”) – it is the “continuity of musical consciousness” (L. Gerver), which is highly consonant with the non-classical cultural mentality of the 20th century.

Keywords: *ricercar*, imitation and variation development, canon, fugue-like exposition, old genre, metric and rhythmic variation, symphonization, stylization, serialism

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

For citation: Demeshko, G.A. (2023), “The *Ricercars* of Igor Stravinsky: New representations of an old genre”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 14–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-14-25.

Интересна в XX в. судьба ричеркара – старинного спутника барочной фуги. Казалось бы, полностью растворившись в ней и исчезнув из обихода более чем на два столетия, он не только возрождается, а упорно номинирует себя в некоем автономном жанровом качестве¹. Что же привлекает композиторов ушедшего столетия в раннеинструментальных жанрах?

Прежде всего, это закономерности развития культуры, приводящие к возрождению как общего «духа» старинных форм и жанров, так и присущих им способов оперирования звуковым материалом. «В инструментальной полифонии XVI – нач. XVII века, – констатирует Л. Гервер, – существовали особые техники преобразования темы, благодаря которым инструментальное многоголосие значительно отличалось от вокального: оно могло представлять собой сплошное “мозаическое” сочетание тем и их вариантов» (2020, с. 18). Не секрет, что экспериментальному и технически «продвинутому» искусству XX–XXI вв. подобная работа с материалом оказалась вполне созвучной.

Отметим, что в определении жанровой природы ричеркара исследователи до сих пор придерживаются разных точек зрения². Мысль о не-

достаточной жанровой расчлененности ричеркара, канцоны, фантазии в раннеинструментальную эпоху прослеживается в ряде других работ. В подавляющем большинстве случаев ричеркар идентифицируется с фугой, но характеризуется как более сложная композиционная структура. Примечательно, что слово «жанр» по отношению к ричеркару (канцоне, фантазии...) в этих высказываниях не употребляется почти нигде, заменяясь терминами «сочинение», «форма», «пьеса», «композиция».

Напомним также, что Т. Франтова причисляет ричеркар и инвенцию к группе «типовых классических» полифонических форм. При этом она уточняет, что ричеркар имеет сугубо имитационную природу, а инвенция относится к формам, допускающим как имитационную, так и неимитационную основу. Иной точки зрения придерживается Т. Овсянникова, которая относит обе полифонические формы к «нетиповым». При всем различии трактовок ричеркара в литературе можно выделить два основных подхода. В первом случае ричеркар рассматривается как вид *имитационной* композиции, во втором – акцентируется его *вариационно-имитационная* природа. Так, В. Протопопов

оговаривает тот факт, что в ричеркарах Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди и других барочных композиторов «...экспозиционные отношения предвещают фугу, методы же развития тематизма – вариационные» (1965, с. 17).

Сложность, связанная с теоретическим определением жанрового статуса ричеркара или инвенции, касается и недостаточно четкой (увы, до сих пор!) теоретической дефиниции: форма – жанр. Распространяется она и на фугу. Так, Ю. Тюлин и А. Сохор по отношению к последней определяют свою позицию вполне однозначно: «Жанрами называют, например, фугу или вариации, хотя эти понятия обозначают не что иное, как композиционную структуру, которая используется в разных жанрах» (Сохор А., 1971, с. 309). Однако против такого утверждения аргументированно возражает один из самых глубоких отечественных исследователей фуги – А. Михайленко: «Произведение, относящееся к жанру фуги, немислимо вне фугированной формы, но не всякое использование фугированной формы ведет к образованию жанра фуги» (1986, с. 28–29).

Ситуация, связанная с жанровой идентификацией ричеркара, более сложна, чем с фугой, по крайней мере, по нескольким причинам: его особой исторической судьбой и положением в системе музыкальных жанров. Оставляя за скобками настоящей статьи подробную разработку этой проблемы, выскажем ряд собственных принципиальных положений:

1) возросший интерес к старинным инструментальным жанрам в XX–XXI вв., а также устойчивая

тенденция к конкретной маркировке композиторами того или иного произведения как «ричеркар» («инвенция» и т.д.);

2) расценивать обращение к ним исключительно как к композиционным структурам, «отрабатывающим» имитационность и другие принципы организации музыкальной формы, было бы, на наш взгляд, чрезмерным упрощением;

3) фуга – этот универсум баховской эпохи – уже не вполне устраивает современного художника в ее «единственности», и в композиторской практике наблюдается все более рафинированный подход к жанрам имитационной и вариационной природы;

4) уровень жанровой фиксации ричеркара (несмотря на нерешенность связанных с ним проблем), скорее всего, не ограничивается фактурными, композиционными, тематическими и другими внутримызыкальными параметрами, о чем свидетельствует обзор многих произведений композиторов XX в.;

5) очевидно, что ричеркар является неким знаком-символом, определенным содержательным посылом творца к слушателю. Отсюда и повышенное внимание ряда современных исследователей к многоплановым смысловым аспектам данного жанра, закодированным в этимологии его наименования, главный из которых (от ит.: *ricercare*) – искать, блуждать в потемках.

Достойно всесторонней рефлексии в этой связи следующее наблюдение Л. Гервер: «Парадоксальным образом ситуация сплошной тематической производности при главенстве основного варианта темы соответствует одному из принци-

пов симфонизма, сформулированному Б. Асафьевым: в ричеркарах Дж. де Мака и Дж. М. Трабачи, в фантазиях Дж. Фрескобальди и ряде других сочинений присутствует *непрерывность музыкального сознания* (курсив мой. – Г.Д.), когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» (2020, с. 18). Идея непрерывности музыкального сознания, на наш взгляд, как нельзя более пересекается с современной теорией сознания, которая становится предметом не только гуманитарных, но и естественно-научных дисциплин³.

Что же такое ричеркар для И. Стравинского – композитора с повышенным чувством нового? Какое художественное истолкование феномена ричеркарности он демонстрирует посредством музыкальных опусов? Начнем с того, что это явление для творчества композитора – далеко не случайное. Вспомним хотя бы фуги Стравинского (вторую часть из «Симфонии псалмов» или фугу из Концерта для двух фортепиано), в которых он привлекает особый тип имитационной композиции, именуемый «Fuga ricercata». Этим композитор возрождает саму идею ричеркарности как формы, базирующейся на многочисленных поисках вариантов основной темы и требующей от художника мастерства и максимальной изобретательности.

Не менее важно и то, что одним их базисных элементов развития в обеих фугах является *метроритмическое варьирование темы*. Есть основание предполагать, что в отличие от фуги с ее «охранительным» отношением к теме именно метроритми-

ческая переменность последней – один из атрибутивных признаков полифонического ричеркара, зародившегося в эпоху тематически децентрализованного формообразования. Однако при всем многообразии вариантно-вариационной работы с темами Стравинский не отказывается и от тематического тождества, характерного для фуги. Более того, на фоне, казалось бы, тотальной переменности это тождество остается вполне ощутимым и тем самым изначально постулируемая идея фуг неизменна.

В каждом из двух указанных опусов принцип «Fuga ricercata» воплощен сугубо индивидуально. Так, в фуге из «Симфонии псалмов», наряду с барочной символикой⁴, прочерчивается иная, близкая симфонической логика развития. Парадокс состоит в том, что в одном произведении сталкиваются по сути взаимоисключающие друг друга концепции – направленного и ненаправленного музыкального времени. Не случайно, высказывая идею о подспудном сходстве тематических процессов раннеинструментального ричеркара с симфонизмом, Л. Гервер вместе с тем подчеркивает, что «...интонационная нейтральность исходного тематизма и “зашифрованность” тематических преобразований (ричеркара. – Г.Д.) заведомо исключают саму возможность подлинной аналогии между старинной тематической техникой и проявлениями симфонизма» (2020, с. 18).

И все же в фуге из «Симфонии псалмов» перед нами именно такая аналогия. Уже в самом изложении первой, инструментальной темы вариантное продолжение ее ядра не столько затушевывает, сколько уси-

ливает контур головного мотива, обрисовывающего большую септиму. Возникает невольное ощущение, что все это многообразие осциллирую-

щих вариантов – своеобразное интонационное «топтание на месте», призванное высветить основное ядро темы (пример 1).

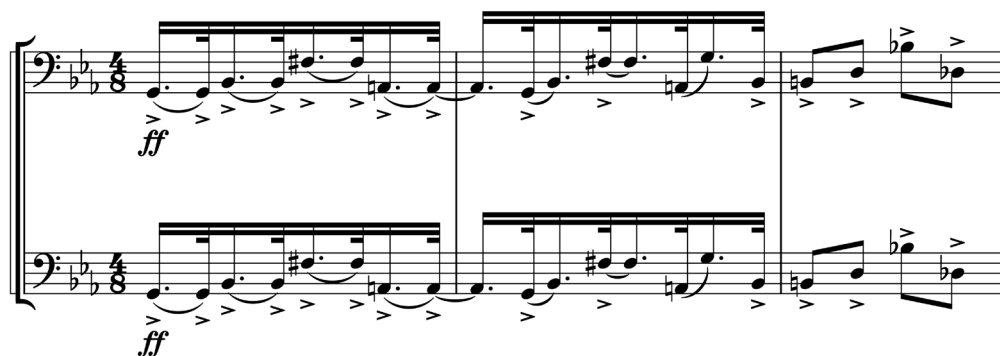
Пример 1. И. Стравинский. «Симфония псалмов», часть 1



В каждом последующем проведении этой темы ее окончание по-ричеркарному либо варьируется, либо вливается в контрапунктический голос, но при этом нигде не теряется «память» о головном мотиве. Появление темы хоровой экспозиции накладывается на продолженное экспонирование первой темы, рождая эффект «динамического сопряжения». И это «...также служит делу симфонизации целостного разворачивания образной сферы: обе темы сразу показываются в теснейшем диалектическом взаи-

модействии» (Задерацкий В., 1980, с. 180). В развивающем разделе модификации свободно перемещаемого по оркестровым голосам основного мотива первой темы столь значительны, что он воспринимается как разработочный. Наконец, репризные преобразования этой темы (пример 2) и характер ее взаимодействия с темой хоровой столь масштабны, что позволяют говорить о рождении нового качества образа (а это еще один атрибут симфонической драматургии).

Пример 2. И. Стравинский. «Симфония псалмов», часть 1



Приведем еще одно соображение: динамичная «ричеркарная» тема и очерченная ею линия развития как бы символизируют инструментальную культуру в целом, прошедшую путь от ричеркара до симфонии. Это своего рода *главная партия высшего порядка*, в то время как хоровая, статичная тема – *побочная партия*.

Симфоническому лику фуги из «Симфонии псалмов» оппонирует финальная fuga Концерта для двух фортепиано. Это еще один модус претворения ричеркарности, свойственный позднебарочной *fuga ricercata* или *fuga figurate*⁵. Прежде всего, потому что в ее основе – цепь регламентированных тематических преобразований: обращение,

увеличение, уменьшение и т.д. Эта логика дополняется кодой – большим разделом, завершающим фугу и построенном на инверсии предыдущего раздела⁶.

Вместе с тем музыкальный язык финала Концерта обращен к более поздней стилистике. «Когда я сочинял “Концерт”, – отмечал и сам Стравинский, – я питался бетховенскими и брамсовскими вариациями, а также бетховенскими фугами» (цит. по: (Кон Ю., 1975, с. 191)). И действительно, по степени глубинных изменений темы, многопланово варьирующих ее интервальную и ритмическую плотность, напрашивается аналогия, с одной стороны, с квартетной фугой В-dur, ор. 133 Л. ван Бетховена, а с другой – с более поздним стилем как самого И. Стравинского, так и с музыкальным языком XX в. в целом.

Несколько иная ситуация с двумя ричеркарами Стравинского из Кантаты на тексты английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра. В общей рондообразной композиции этого опуса (схема его строения: **A B A C A D A**) разделы **B** и **C** представляют собой соответственно *Ричеркары № 1* и *2*. Роль рефрена выполняет первая часть – Прелюдия, исполняемая женским хором. Все нечетные номера Кантаты гомофонно-гармоничны, музыка эпизодов, напротив, полифонична.

Появление кантаты (1952) приходится на *переходный* период творчества Стравинского от неоклассицизма к серийности. Именно «...с пятидесятых годов, – отмечает Б. Ярустовский, – творческими моделями (для Стравинского. – Г.Д.)

служит <....> культовая музыка средневековья, реже эпохи Возрождения, английские мистерии XV века, старовизантийские и даже синагогальные образцы»⁷ (1969, с. 247). Погружение композитора во все более и более глубинные музыкальные пласты сопровождалось усилением роли полифонии. В то же время стилизация под старинную, в том числе контрапунктическую музыку в произведениях этого периода, органично сочетается у Стравинского со становлением свободно-серийной техники⁸.

Первым опытом обращения Стравинского к этой технике становится Кантата на староанглийские анонимные тексты (*Cantus cancrinas*). Она написана в стилистике средневековых «*Toten Klagen*», форма которых нередко встречается в кантатах Баха. Композиция представляет собой рондообразную структуру, в которой четырежды повторяемый жалобный хор *motto* (рефрен **A**) чередуется с эпизодами (**B**, **C** и **D**): двумя ричеркарами для сопрано (**B**), тенора (**C**) и кратким лирическим дуэтом («Ветер с Запада», эпизод **D**). Изогненно выписанные в контрапунктическом отношении ричеркары основываются на диатонических звукорядах, хотя работает с ними Стравинский как с серийными построениями. «Полифонические формы подобной строгости и разветвленности, – отмечает С. Савенко, – впервые встречаются в музыке Стравинского; эта новая стилистическая черта предвосхищает скорый поворот к серийной технике, по сути, формирующийся уже здесь, в кантате» (2001, с. 86).

Композитор признавался: «Стихи анонимных поэтов плени-

ли меня, и не только своей красотой и стихосложением, но и конструкцией, которая и подсказала мне конструкцию музыкальную. Вы не можете не заметить, сколь полифонична кантата, целиком состоящая из канонов и ричеркаров. Как никогда ранее я заинтересован сугубо контрапунктической музыкой... Меня интересуют Дюфаи, Машо и, в особенности, Хенрик Изаак» (цит. по: (Савенко С., 2001, с. 86)).

Из данного высказывания видно, что, во-первых, для своей кантаты Стравинский привлекает стилистику эпохи Ренессанса (староанглийские анонимные тексты, искусство мастеров нидерландской школы); во-вторых, выстраивает музыкальную логику произведения в союзе с конструкцией и риторикой текста, наконец, в-третьих, термин «ричеркар», по его собственным словам, он использует «в его раннем значении, в стиле канона» (Стравинский И., 1952, с. 235).

И действительно, неясность смысла текста Кантаты⁹ хорошо ложилась на логику метаморфоз раннего ричеркара, воплощавшего идею непрерывного изменения, превращения исходной ячейки («темы-*attacco*»). Кроме того, оба ричеркара являлись своего рода «эпизодами» в общей рондообразной структуре, то есть разделами неустойчивыми («слабыми»), привносящими в форму контраст (в отличие от «твердых» гомофонно-гармонических рефренных построений **А**). Изнутри ричеркары также оформлены нетипично с точки зрения своего ренессансного архетипа, так как сочетают в себе принцип рондальности и припевности.

Так, *Ричеркар 1* (для сопрано и инструментального квинте-

та) написан в трех-пятичастной форме: А В А В А с Кодой (речитатив и молитва-обращение к Елизавете). Это самая лирическая часть Кантаты, подчеркнутая авторской ремаркой *dolce* по отношению к двум контрапунктически звучащим мелодическим структурам (у Fl I и сопрано) (пример 3).

Флейтовая мелодия становится пропостой для канонической обработки в разделах А (ц.4 и 6), а мелодия сопрано канонически разрабатывается в разделах В (ц.2 и 5). Имитации обеих тем даются в обращении и с метроритмическим варьированием основного напева, причем степень канонической интенсивности в разделах А существенно возрастает к концу. В эпизодах В мелодия сопрано трижды повторяется синхронно с повторением текста («звон колокольный смолк...»), что вносит дополнительную симметрию в композицию *Ричеркара 1*.

Ричеркар 2 («Завтра настает») предназначен для тенора и инструментального трио (с присоединяющимися в моментах ригурнеля двумя флейтами) (пример 4).

Текст ричеркара выдержан в жанре балладных кэрл (образ танца, восходящий к ветхозаветному танцу Давида, славящего Бога). Его форма прогрессивно наращивает композиционную симметрию Кантаты, увеличивая количество рефренов. Так, все нечетные каноны (1, 3, 5, 7, 9) – «рефрены» – повторяются с небольшим ритмическим варьированием. Четные же каноны (2, 4, 6, 8) – «эпизоды» – представляют собой развивающий материал. Кроме того, каждый канон завершается ригурнелем, который точно повторяется,

Пример 3. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

Сопрано

В ро - ди-мом до-ме я жи-ла, за-бот не зна - я.

Флейта 1

Флейта 2

Пример 4. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов XV–XVI вв.

CANTUS CANCRIZANS

Тенор

Tempo: ♩ = 108

cantabile ma non f

Я за - тра пред-ста-ну

Флейты I II

Гобой

Виолончель

имеет гомофонный склад и контрастен по материалу к канонам) (пример 5).

Ритурнель выполняет функцию дополнительного припева. Отсюда – двойная рефренность *Ричеркара 2* («бирефренное рондо») и сочетание на общекомпозиционном уровне принципов рондальности и припевности. Начальный раздел – показ темы канона, после которого следуют три *Cantus cancrizans* (после 1-го и 2-го – опять ритурнель). Таким образом, ритурнель повторяется в Ри-

черкаре 11 раз. Его музыка архаична (модальность звучания). В *Cantus 1* (тенор) изложена одноголосная тема импровизационного характера. Она тональна (C-c), однако дальнейшее ее разворачивание идет по схеме экспонирования серии с тремя основными трансформациями: ракоход, инверсия, инверсия ракохода (пример 6). В *Cantus 2* это тема, ракоход, тема, ракоход, инверсия ракохода. В *Cantus 3* – тема и ракоход. Каждое новое преобразование дано в новом метроритмическом облике.

Пример 5. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов
XV–XVI вв.

RITORNELLO
♩ (= 132) *più mosso*: ♩ = 66
dolce 10

Тенор
При - ди на празд - ник мой, мо - я лю - бовъ,

I
Флейты
dolce

II
Флейты
dolce

Гобой

Виолончель
dolce (t)

Пример 6. И. Стравинский. Кантата на тексты английских поэтов
XV–XVI вв.

Тема
Ракоход
Инверсия

Я зав - тра пред-ста-ну в тан - це пред то - бой, И рас-ска-жу

Инверсия в ракоходе

5
те - бе я вновь Как про - хо - дил мой путь зем - ной;

Таким образом, перед нами пример изысканной стилизации, обращенной к эпохе Ренессанса. Хотя на этот раз Стравинского привлекла светская поэзия (староанглийские тексты), но по технике сочинения Кантата близка к ряду его духовных произведений 1950-х – начала 1960-х гг. Уместен ли здесь ричеркар как некий символ музыки Ренессанса – раннего Барокко? Думается, да: ведь ричеркар возникает в историческом промежутке между

вокальной хоровой и раннеинструментальной культурами, или иначе – между формами автономной музыки и музыки, связанной со словом и ритуалом. Кантата Стравинского (как и ричеркар) словно балансирует между ними, с одной стороны, опираясь на слово и логику непрерывного имитационно-вариантного обновления одинаковых тематических элементов, с другой – многократно и на разных уровнях декларирует принцип арочной

симметрии в организации композиции.

«Определенный порядок следования разделов формы, обеспечивающий восприятие их формообразующей функции (*начало, середина, конец*), – констатирует Ю. Кон, – прямая аналогия риторической диспозиции» (2000, с. 289). Анализируя композиционную логику «Священного песнопения», он отмечает «тщательно продуманную... внемузыкальную дисциплину, заданную числовыми и пространственно-симметричными предположениями» (Кон Ю., 2000, с. 291), а также аллюзию этого произведения с архитектурой собора св. Марка в Венеции, где работал Дж. Габриэли.

В Кантате композитор также апеллирует к исторически удаленной стилистике староанглийской поэзии, изоцированной технике мастеров нидерландской школы, раннеинструментальному жанру ричеркара. Весь этот сложный историко-стилевой контекст, включая квазисерийную работу с тематизмом канонов, Стравинский «вправляет» в риторически внятную

арочно-рондальную структуру. В этом смысле логичны и «поисковость» ричеркаров в этом контексте как «слабых» участков общей композиции, и их последовательность, направленная от двухтемности первого ричеркара к однотемности второго. Однако логика контрапунктически-«серийных» и метроритмических превращений этой единственной темы столь изобретательна, что речи о ее итоговом постулировании в духе фуги не возникает.

Таким образом, ричеркары из Кантаты – это своеобразные «пирамиды» из канонов, с одной стороны, отсылающие к стилистике раннего инструментализма, а с другой – встроенные в контекст автономной, векторно развернутой композиции на правах функционально подчиненных ей разделов. Переменность же генетической модели ричеркара, балансирующего между ренессансной и барочной культурами, в свою очередь, хорошо ложится на переходность стилистического почерка И. Стравинского на период написания Кантаты. Это путь от неоклассицизма к серийности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Упомянем лишь некоторые из новых ричеркарных опусов: Три ричеркара Б. Мартину, Семь ричеркаров для фортепианного трио А. Гедике, Ричеркар и шесть фуг для фортепиано Ж. Кузнецовой, Ричеркары из Кантаты на стихи английских поэтов XV–XVI вв. для солирующего сопрано и тенора, женского хора и камерного оркестра И. Стравинского, Ричеркар для двух фортепиано Ю. Шибанова, ричеркарные композиции Дж. Малипьеро, А. Казеллы, Ю. Буцко, С. Слонимского.

² «Ричеркар / другое наименование – фантазия / – инструментальное сочинение, сходное по строению с мотетом XVI века, где последовательно разрабатываются несколько тем, каждая – по типу экспозиции фуги»

(Пэрриш К., 1975, с. 130). «Ричеркар – полифоническая пьеса, разработанная фугообразно и, в сущности, во многих образцах неотличимая от фуги...» (Способин И., 1962, с. 355) и т.д.

³ Среди наиболее весомых достижений в этой области необходимо выделить – среди прочих – открытие *континуального характера мыслительных процессов*. Новую концепцию культурного мышления (изменившуюся «химию мышления» М. Хайдеггер) демонстрирует и сфера художественного творчества, отмеченная неклассическими тенденциями и соответствующими способами организации пространства и времени.

⁴ Музыкально-риторические фигуры, составляющие интонационную основу те-

матизма фуги, «арифметическое» равновесие ее композиции и т.д., указывающие на черты барочной стилизации и т.д., подробно описывает Ю. Кон (1975).

⁵ Ю. Кон справедливо отмечает ее близость (особенно, стреттной интермедии перед завершением первого раздела) к баховскому Ричеркару из «Музыкального приношения» (1975).

⁶ Как известно из беседы с Р. Крафтом, эта fuga и, особенно, ее кода были предметом гордости композитора. И здесь опять напрашивается еще одна аналогия: с баховскими фугами – «сиамскими близнецами» из «Искусства фуги».

⁷ В этот период появляются следующиеopus композитора: «Canticum sacrum» (1955), «Threni» (1957/58), «Проповедь, Притча и Молитва» (1960/61), «Потоп» (1961/62), «Авраам и Исаак» (1962/63).

⁸ По мнению биографов композитора, его интерес к серийной музыке во многом был стимулирован Р. Крафтом, который рассказывал И. Стравинскому о сенсационном «открытии» музыки новенцев.

⁹ Ситуация готовящегося свадебного обряда, приход подруг невесты, ее тревожное состояние и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

Гервер Л.Л. Непрерывность музыкального сознания в ричеркарах и фантазиях второй половины XVI – начала XVII века // Симфонизм в пространстве и времени: Тез. и материалы Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 5–7 окт. 2020 г. СПб., 2020. С. 18.

Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Моногр. М.: Музыка, 1980. 287 с.

Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского // Полифония. М.: Музыка, 1975. С. 173–197.

Кон Ю.Г. «Священное песнопение» («Canticum Sacrum») Стравинского и риторика формы // Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000. С. 289–306.

Михайленко А. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги. Л., 1986. С. 28–29.

Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. М.: Музыка, 1965. 613 с.

Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Л.: Музыка, 1975. 215 с.

Савенко С. Мир Стравинского: Моногр. М.: Композитор, 2001. 328 с.

Сохор А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.

Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музгиз, 1962. 400 с.

Стравинский И. Вокальная музыка // Автокомментарий в программе 1-го исполнения. [Б. м.], 1952. С. 235.

Ярустовский Б. Игорь Стравинский: Моногр. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1969. 319 с.

REFERENCES

Gerver, L.L. (2020), "The continuity of musical consciousness in Ricercars and Fantasies of the 2nd half of the 16th century and the beginning of the 17th century", *Simfonizm v prostranstve i vremeni* [The symphonies in time and space], Saint Petersburg, p. 18. (in Russ.)

Kon, Yu. (1975), "On two fugues of Igor Stravinsky", *Polifoniya* [Polyphony], Muzyka, Moscow, pp. 173–197. (in Russ.)

Kon, Yu.G. (2000), "Stravinsky's Canticum Sacrum and the rhetoric of forms", *Muzyka i nezvuchashchee* [Music and the non-sounding], Nauka, Moscow, pp. 289–306. (in Russ.)

Mikhailenko, A. (1986), "Fugue as a category of musicology", *Teoriya fugi* [The theory of fugues], Leningrad, pp. 28–29. (in Russ.)

Parrish, C., Ohl, J.F. (1975), *Obraztsy muzykal'nykh form ot grigorianskogo khorala do Bakha* [An anthology of musical examples from Gregorian Chant to J.S. Bach], Muzyka, Leningrad, 215 p. (in Russ.)

Protopopov, V. (1965), *Istoriya polifonii v ee vazhneishikh yavleniyakh. Zapadnoevropeiskaya klassika XVIII–XIX vekov* [The history of polyphony in its most important representations. The classic works of the Western Europe in the 18th–19th centuries], Muzyka, Moscow, 613 p. (in Russ.)

Savenko, S. (2001), *Mir Stravinskogo* [The world of Stravinsky], Kompozitor, Moscow, 328 p. (in Russ.)

Sokhor, A. (1971), "The theory of music genres: goals and perspectives", *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [The theoretical problems of music forms and genres], Muzyka, Moscow, pp. 292–309. (in Russ.)

Sposobin, I.V. (1962), *Muzykal'naya forma* [Music form], Muzgiz, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Stravinskii, I. (1952), "The vocal music", *Avtokomentarii v programme 1-go ispolneniya* [Comments on the first performance], p. 235. (in Russ.)

Yarustovskii, B. (1969), *Igor' Stravinskii* [Igor Stravinsky], 2nd ed., Sovetskii kompozitor, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Zaderatskii, V. (1980), *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [Polyphonic thinking of Igor Stravinsky], Muzyka, Moscow, 287 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author Information

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

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 01.02.2023

После доработки 05.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 01.02.2023

Revised 05.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023

© Коробейников, С.С., 2023

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-26-34

ПРОГРАММНОСТЬ КАК ПУТЬ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОТКРЫТИЮ В СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ СИМФОНИИ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

С.С. Коробейников^{1, 2}

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

² Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, 630049, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена проблеме жанрового своеобразие Севастопольской симфонии Бориса Чайковского. Актуальность проблемы обусловлена отсутствием аналитической проработки симфонии в данном аспекте. Особую значимость в трактовке жанра играет программность. Она позволяет поставить симфонию в один ряд с программными произведениями предшественников и современников Б. Чайковского. В символическом сюжете симфонии сочетаются две типологические модели. Одна опирается на воплощение пейзажной образности, другая – отражает батальные коллизии. Анализ известных сочинений обоих типов (пейзажные и батальные симфонии) приводит к выводу о том, что эти типы образности существуют автономно и не взаимодействуют друг с другом в одном произведении. Б. Чайковский в рассматриваемом сочинении сумел органично объединить в едином драматургическом ключе две эти линии в развитии жанра и тем самым обновить его. Выявленная новизна Севастопольской симфонии позволяет говорить – при том, что музыкальный язык сочинения демонстративно направлен в сторону классико-романтической традиции – о совершенном художественном открытии. Главным импульсом для совмещения разнородных типологических моделей симфонии в данном сочинении стал облик города Севастополя.

Ключевые слова: Борис Чайковский, симфония, пейзажность, батальность, художественное открытие

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коробейников С.С. Программность как путь к художественному открытию в Севастопольской симфонии Бориса Чайковского // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 26–34. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-26-34.

PROGRAMMING AS A PATH TO ARTISTIC DISCOVERY IN BORIS TCHAIKOVSKY'S SEVASTOPOL SYMPHONY

S.S. Korobeinikov^{1, 2}

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

² Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk, 630049, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the problem of genre originality of Sevastopol Symphony by Boris Tchaikovsky. The relevance of the problem is due to the lack of analytical study of the symphony in this aspect. Programming is of particular importance in the interpretation of the genre here. It allows putting the symphony on a par with the program works of B. Tchaikovsky's predecessors and contemporaries. The symbolic plot of the symphony combines two typological models. One is based on the embodiment of landscape imagery, the other

reflects battle collisions. An analysis of well-known works of both types (landscape and battle symphonies) leads to the conclusion that these two types of imagery exist autonomously and do not interact with each other within the framework of one work. B. Tchaikovsky in the work under consideration managed to organically combine these two lines in the development of the genre in a single dramatic vein and thereby renew it. It is the revealed novelty of the Sevastopol Symphony that allows us to speak – despite the fact that the musical language of the composition is demonstratively directed towards the classical-romantic tradition – about the artistic innovation made here. The main impulse for combining heterogeneous typological models of the symphony in this work was the image of the city of Sevastopol.

Keywords: Boris Tchaikovsky, symphony, landscape, battle, artistic innovation

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

For citation: Korobeinikov, S.S. (2023), “Programming as a path to artistic discovery in Boris Tchaikovsky’s Sevastopol Symphony”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 26–34. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-26-34.

Жанр программной симфонии прочно утвердился в музыкальном искусстве последних столетий. Различные виды программности получили в этом жанре разноплановые художественные воплощения. Избираемый композиторами тот или иной программный замысел не мог не влиять на все стороны крупного целого – от драматургических и композиционных особенностей до деталей тематизма и оркестровки – и тем самым способствовать развитию и обновлению жанра. Это обновление, продолжающееся около двух веков, находит интересные и нестандартные проявления и в музыке последних десятилетий. Одно из таких произведений – Севастопольская симфония Бориса Чайковского (1980), которая привлекла наше внимание как пример яркого художественного открытия. Проблема, поставленная в данной статье, рассматривается сквозь призму программного замысла.

Третья по счету симфония Бориса Чайковского сразу же вызвала и продолжает и по сей день вызывать интерес отечественных музыковедов. Исследовательское поле, в которое погружается это сочинение, содержит ряд интересных идей. Вот лишь

некоторые из них, фигурирующие в работах 2000-х гг. Это выявление в симфонии ряда мотивно-интонационных констант, характерных для стиля композитора (Корганов К., 2001, с. 51–58); «проблема жанровой рефлексии», свойственная этой и следующей, последней симфонии Б. Чайковского – Симфонии с арфой (Двоскина Е., 2005, с. 244–245); проблема «диалога Истории и Личности», переплетения личного и общечеловеческого, современного и вечного (Демешко Г., 2002, с. 232); проблема хронотопа симфонии, где драматургия имеет «спиралевидный характер» с алгоритмом «хождения по кругу» и где «воспоминание становится художественным методом произведения» (Борисова Е., 2005, с. 20).

Симфония стала импульсом для некоторых новых тенденций в творческой биографии Б. Чайковского. У композитора, не склонного к программности, вслед за Севастопольской симфонией – его первым ярко программным опусом, появляются две симфонические поэмы «Подросток» и «Ветер Сибири» (обе 1984), а в непрограммной последней Симфонии с арфой (1993) 4-я часть на-

зывается «Осень». Кроме того, событийная Севастопольская симфония, повествующая о «войне и мире», контрастирует с имеющим веские основания представлением о том, что «основополагающим для стиля Б. Чайковского качеством является интровертность, то есть направленность художника не вовне (в мир), а внутрь себя» (Корганов К., 2001, с. 37).

Третья симфония Б. Чайковского, действительно, стоит в творческом багаже композитора несколько особняком. В центре музыкального повествования сочинения – судьба Севастополя – южного города России – в периоды тяжелых военных испытаний и потрясений. Избранные композитором средства находятся в русле классико-романтической традиции и опираются на тонально-мелодическое развитие. Здесь же – корни композиционных принципов, использованных в одночастной симфонии. Совмещение одночастности и цикличности базируется в ней на ресурсах классической сонатности с ее неизбежной трансформацией под воздействием программного «сюжета»¹. Русская эпическая симфония, апеллирующая к событиям нашего национального прошлого, вызывает ассоциации с сочинениями отечественной музыкальной классики.

Опирающаяся на многие классико-романтические константы, позиция композитора в трактовке жанра может быть, в соответствии с идеей М. Арановского, обозначена как «обновление в рамках канона» (1979, с. 40). Именно так исследователь характеризовал симфонические опусы отечественной музыки 1960–1970-х гг., основанные на структуре традиционного 4-частного цикла,

в том числе 2-ю симфонию Б. Чайковского (Арановский М., 1979, с. 64–68). Но и иной вариант – одночастной симфонии – в контексте тенденций по радикальному обновлению жанра, предпринятых в музыке последних десятилетий, далеко не всегда воспринимается как «альтернатива канону», о которой также написано в данной работе и которая, думается, не имеет отношения ни к основному массиву сочинений композитора, ни к этой симфонии.

И вот, при всей «традиционности» этого произведения, в нем очевидна новизна трактовки жанра. Для разъяснения этого тезиса обратимся к драматургической организации Севастопольской симфонии. Сочинение имеет картинно-повествовательный характер, и в соответствии с этим развитие достаточно легко членится на контрастные эпизоды, которым удобно давать программные названия.

Эпизод первый – «Город» (медленное вступление). Портрет города здесь нарисован в сочетании двух интонационных сфер, которые отражают базовые качества Севастополя как города, омываемого Черным морем, и как военной крепости, отражающей возможный натиск врага, цитадели военно-морской мощи России. Поэтому в исходном тематическом комплексе сочетаются две интонационные сферы – пейзажная созерцательность и героика. С одной стороны, это медлительные квинтоли флейт и арф, образующие широкую пространственную рамку, с другой – восходящие фанфарные мотивы низких духовых. Возникающий на этой основе семантический контраст покоя и движения представлен как двуединая интонационная целост-

ность, которую закрепляет и усиливает общий для обеих сфер квартетный фундамент.

Кроме того, образ Города дан сразу в развитии: музыка движется от начального *piano* к эпично звучащей кульминации, репрезентирующей цельную художественную сущность в возвышенном героико-пантеистическом ореоле. Далее две сферы, объединенные во вступлении, в последующем развитии разъединяются, образуя своего рода антитезу природного, гармоничного и человеческого, энтропийного.

Эпизод второй – «Море» (экспозиция сонатной формы). Двуединство действительности и созерцательности разворачивается в пейзажном плане. Развитие простирается от тревожно-бурного, трепещущего напряжением проявления стихии (главная партия, ц.8) до картины светлых далей, спокойных и безбрежных морских пространств (побочная партия, ц.12²). Музыка в ходе развертывания все дальше уходит в верхние регистровые этажи (ц.15 – V-no solo rrr) и доводит до предела линию мелодического восхождения. Слушатель как бы плавно воспаряет над морской гладью и постепенно раздвигает поле зрения, обозревая открывшуюся перед ним картину моря с высоты птичьего полета – выразительный образ расширяющегося пространства!

Центральный эпизод симфонии – «Битва» (первый эпизод вместо разработки, ц.22–54). Многоплановая картина, насыщенная контрастами, подъемами и спадами, представляет собой большую зону батальной кульминации действия. Симфония Б. Чайковского отражает трагические события в истории Севастопо-

ля, а именно: столкновения русской (советской) армии со своими историческими противниками. В ходе двух войн – Крымской 1853–1856 гг. и Великой Отечественной 1941–1945 гг. – городу были нанесены страшные раны. Первые этапы длительной героической обороны города в ходе обеих войн завершались отступлением русских войск и его ужасающим разрушением.

Однако композитор в воплощении конкретных событий русской истории идет по пути тех выдающихся симфонистов, которые отражали те или иные коллизии в весьма обобщенной, символической форме. Здесь нет места исторической конкретике – показу противостоящих армий, колориту времени и т.д.³ В качестве возможных примеров подобного обобщения можно назвать непрограммные симфонии XX в., посвященные военным событиям, а в программной музыке – картинные опусы Г. Берлиоза («Корсар») или Б. Сметаны («Табор»). В них нет места событийным деталям, все сконцентрировано на символически отраженном образе Битвы как таковой.

Батальный эпизод в симфонии Б. Чайковского предваряется связкой-переходом (ц.19–22), в которой господствует крещендирующая тревожная сигнальность духовых. Это сгусток энергетического напряжения своего рода «приказ о начале сражения». Ведущих тематических репрезентантов батальной конфликтности два: напряженная «морзянка» духовых, затем струнных, имеющая вполне звукоизобразительный прообраз – работу звукового радио, и мощные реплики меди, предваряемые властным соло

тромбона (ц.26). Медь и ритм стука стали у композиторов-классиков репрезентантами фатальной, роковой образности. Сигнальность медных реализует здесь кульминацию действия, в которую вовлекается тематизм вступления (ц.31) и главной партии (ц.45). Архетип Битвы интерпретируется в эпическом ключе – довольно длительное развертывание эпизода укрупняет и даже монументализирует образ напряженнейшей борьбы, мощи, силы и непобедимости защитников города.

Следующий эпизод можно обозначить как «Вечная память» (второй эпизод вместо разработки, ц.59–82). Он представляет многоплановые варианты рефлексии в соединении коллективной и индивидуальной реакции на батальную драму. Эпизод предваряется отголосками заканчивающейся битвы и начинается с тишайшего хорала-поминовения у четырех виолончелей *solì* (ц.59). За ним следуют лавинообразно вырастающий мощный кульминационный гребень (*tutti*, ц.63–68), напоминающий торжественно-суровую клятву, и продолжение скорбной рефлексии в монологе альтовой флейты (ц.69–73), сквозь который вновь пробиваются отголоски битвы (фанфарные мотивы у арф, ц.71).

Интересно, что мелодия, начинаясь у альтовой флейты, развертывается в условиях тембрового варьирования во все более уплотняющейся звучности (труба пикколо, далее валторны и, наконец, *tutti*). Этот протяженный, бесконечный мелос, переходящий от инструмента к инструменту, объединяет сольную реакцию с коллективной. Эпизод картинно

изобразителен – темброво-динамические взрывы у тромбонов, тубы и ударных на фоне этой продолжающейся мелодии воспринимаются как залпы в честь победы и ее героев (ц.74). Так сквозь реквием прорастает и утверждается победное торжество.

Отказавшись от событийной конкретизации, композитор спрессовывает историческое время двух войн в единое нерасчленимое целое. Вместе с тем в симфонии весьма заметна временная дистанция между отражаемыми событиями и сегодняшним днем. «Отстраненность (автора. – С.К.) от событийного ряда явственно ощущается в связках между некоторыми эпизодами – они как раз и выполняют роль авторского комментария» (Борисова Е., 2005, с. 8). Две подобные связки-рефрена – между третьим и четвертым эпизодами (ц.54–59) и внутри пятого (ц.97–101) воплощают «временной зазор» и символизируют погружение картины битвы в толщу времени.

Последний, пятый программный эпизод симфонии может быть условно назван фразой М. Мусоргского «Прошлое в настоящем» (ц.82) (реприза-кода). В соответствии в классическом сонатном алгоритме он построен на реминисценциях (с исключением темы побочной партии). Настоящее и прошлое сопрягаются здесь в начале эпизода в виде конфликтной антиномии. Пейзажное и героическое, бывшее двуединым в первом эпизоде симфонии «Город», здесь трансформируются в антитезу: мирный пейзаж звучит как прекрасный, но далекий мираж, а нервная «морзянка» (ц.91) воспринимается как тревожный голос из Прошлого, напоминающий

о потенциальных угрозах и стучащийся в сегодняшнее, в Настоящее. Напряжение растет, достигая *fortissimo* (ц.94).

Далее композитор делает неожиданный ход и вводит – практически в самом конце симфонии! – новый тематический материал. Сгусток секундовой кластерности (генетически выросший из первых тактов симфонии) вытекает из тревожной «морзянки» струнных и доводит напряжение до степени почти предельной. Возникает образ поистине страшный, катастрофичный (ц.104). Секундовая вязь деревянных духовых в нюансе *fff* накладывается на тремолирующие минорные секстаккорды струнных. И когда эта энергия катастрофы, выявив свой угрожающий потенциал, сменяется эпичными басовыми квинтолями арф, фортепиано и контрабасов, репрезентирующий ее сонорный тематизм внедряется в эпичное завершение симфонии.

Так медленно остывающий поток лавы после извержения непременно оставляет свой след на любом ландшафте. И благодаря этому внедрению в длительной кадансовой зоне образуется контрапункт двух противоположностей (ц.106), благодаря чему финальная «утвердительная» точка симфонии оказывается лишенной победно-идиллического звучания. Тревоги и катастрофы из Прошлого пытаются прорваться в Настоящее. И только в самом конце на несколько мгновений заключительный мажор, наконец, освобождается от вибрирующей кластерности и рисует величавый образ Города, полный скрытой мощи, силы и устойчивости⁴. Звучит тематизм, открывавший симфонию. В нем, как и вна-

чале, пейзажно-пространственная образность сливается с фанфарами медных, Природа соединяется с героикой Подвига. Это единство двух сфер закольцовывает развитие сочинения.

В итоге программная установка, заданная автором, «работает» на создание символического сюжета Севастопольской симфонии: Город, окруженный Морем, погружается в стихию Войны, которая преодолевается Победой, восстанавливающей Гармонию.

Предпринятое последовательное изложение этого сюжета имело целью наглядно продемонстрировать драматургическую логику произведения, исходящую из его программного замысла. Реализация программной установки, заложенной автором в названии сочинения, привела к обновлению жанра симфонии. В чем же оно заключается?

Для ответа на этот вопрос рассмотрим два типа симфоний, имеющих прямое отношение к облику Севастопольской Бориса Чайковского. Есть большое количество программных симфоний (или их аналогов), посвященных природе⁵. В ряде известных симфоний с географическими названиями (Итальянская и Шотландская Ф. Мендельсона, Лондонская Р. Воан-Уильямса)⁶ образы природы занимают если и не единственное, то весьма значительное место. В Шотландской имеется, правда, соединение пейзажного и героического, но без батального компонента.

Иное проявление программности, связанное с воплощением военных сражений и битв, довольно многочисленно, но не в жанре симфонии⁷. Это весьма редкий тип

жанра, активизировавшийся только в прошедшем столетии, наполненном самыми страшными войнами в истории. Среди программных батальных симфоний, содержащих картины битв, в первую очередь вспоминаются широко известные Седьмая симфония Д. Шостаковича и Третья А. Онеггера. Программность первой (Ленинградской) исходит из авторского посвящения («Посвящается городу Ленинграду») и обусловлена в том числе и временем ее создания. Программность второй – «Литургическая» – также довольно обобщенная, но названия частей (особенно первой – «Dies irae» и третьей – «Dona nobis pacem»), характер конфликтных столкновений, воплощенный в музыке, и, опять же, временной контекст (1946) позволяют причислить и ее к указанному типу симфонических драм.

Среди десятков симфоний второй половины XX в. выделяется «Симфония о гибели земли русской» Н. Сидельникова (1989), посвященная подвигу легендарного рязанского витязя XIII в. Евпатия Коловрата, сражавшегося с огромным войском хана Батыя и погибшего в этой битве. 1-я часть симфонии рисует картину нашествия татарской орды, само же сражение воплощено в 3-й части.

Ни в одном из названных симфонических произведений – о природе или войне – батальные картины не объединяются с пейзажными, хотя и теми, и другими их содержание не ограничивается.

Таким образом, программная идея Бориса Чайковского привела к появлению необычного сочинения. С одной стороны, перед нами симфония, тесно связанная с проявления-

ми корневого, фундаментального для русской музыки типа эпического симфонизма, обращенного к картинам героического и драматического прошлого, и воспевающая Русь. С другой – налицо явное обновление жанра, которое проявляется в соединении двух различных содержательных типов программного симфонизма, всегда до того функционировавших отдельно друг от друга. Если оттолкнуться от идеи Л.А. Мазеля о том, что «совмещение некоторых существенных свойств, которые раньше встречались только порознь» есть проявление **художественного открытия** (1979, с. 50), то Севастопольская симфония является ярким проявлением подобного открытия. Пейзажное и батальное здесь образуют нерасторжимое художественное единство, а его компоненты, как было показано выше, дополняют и обогащают друг друга.

Не будет преувеличением сказать, что «виновником» подобного открытия стал главный герой симфонии – город Севастополь. Именно его своеобразие как города, с одной стороны, бухт и верфей, заливов и набережных, города, пронизанного криками чаек и слитого с морской стихией, с другой – моряков, военных кораблей и героической истории, атрибуты которой – морзянка судового радио, гром канонады, зычные пароходные гудки, и побудило Б. Чайковского как чуткого современного художника прийти к необычному для жанра симфонии содержательному гибриду – **батальному маринизму**. В итоге поиск средств, адекватных поставленной задаче, привел к яркому художественному результату.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Форма симфонии – сонатная, включающая медленное вступление, двухтемную экспозицию с антиномией действительности и созерцательности, два эпизода вместо разработки (с развернутым разделом, аналогичным медленной части цикла), репризой-кодой, в которой экспозиционный тематизм замещен материалом из вступления и середины. Благодаря определенной симметрии в организации тематического материала форма имеет явные черты концентричности. Е. Борисова назвала композицию симфонии «многоэлементной одночастностью» (2005, с. 9).

² Экспозиция – единственный раздел, в котором появляется тема побочной партии. В дальнейшем развитии она не участвует, и это тоже проявление трансформации сонатной формы.

³ Сам композитор признавался: «В “Севастопольской” нет хронологии, там не обязательно выяснять, какого времени Севастополь представлен <...> – 42-го года, нынешнего или времен Крымской войны XIX-го века, – он и тот, и этот <...> там нет конкретики <...> только отсюда,

с э т о й стороны рассматривается Севастополь» (цит. по: (Корганов К., 2001, с. 66).

⁴ Напомним: семантика названия Севастополя простирается от греческого «Севастос» – «высокочитимый, священный, августейший город», до иных вариантов: «величественный город», «город почета».

⁵ Приведем лишь некоторые примеры, поскольку их количество довольно велико: «Океан» А. Рубинштейна, «Море» К. Дебюсси, Альпийская симфония Р. Штрауса, Четвертая симфония («Базельские улады») А. Онеггера, ряд симфоний Р. Воан-Уильямса и Д. Мийо, Первая симфония А. Русселя, «Лунное море» А. Караманова.

⁶ Здесь имеются в виду исключительно авторские названия, наличествующие в партитуре.

⁷ «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» Л. ван Бетховена, увертюра «1812 год» П. Чайковского, «Битва гуннов» Ф. Листа, «Антар» (2-я часть) Н. Римского-Корсакова, «Александр Невский» («Ледовое побоище») С. Прокофьева, картины сражений в разнообразных оперно-балетных партитурах и др.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

Борисова Е.В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 22 с.

Двоскина Е. Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки 2-й половины XX века: Учеб. / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 234–252.

Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма / Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2002. 343 с.

Корганов К. Борис Чайковский: Личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.

Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.

REFERENCES

Aranovskii, M. (1979), *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfinii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov* [Symphonic quest. The problem of the symphony genre in Soviet music in 1960–1975], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 286 p. (in Russ.)

Borisova, E.V. (2005), *Svoistva hudozhestvennogo vremeni v otechestvennoi instrumentalnoi muzyke 70–90-h godov XX veka* [Properties of artistic time in domestic instrumental music of the 70–90s of the XX century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 22 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2002), *Dialogicheskie traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma* [Dialogic traditions of modern Russian instrumentalism], Novosibirsk, 343 p. (in Russ.)

Dvoskina, E. (2005), “Domestic symphonism after Shostakovich and the new look of the symphony-drama”, *Istoriya otechestvennoi muzyki 2-i poloviny XX veka* [The history of Russian music of the 2nd half of the twentieth century],

in T.N. Levaya (ed.), *Kompozitor*, Saint Petersburg, pp. 234–252. (in Russ.)

Korganov, K. (2001), *Boris Chaikovskii: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky: personality and creativity], *Kompozitor*, Moscow, 200 p. (in Russ.)

Mazel, L.A. (1979), *Stroenie muzykalnykh proizvedenii* [The structure of musical works], *Muzyka*, Moscow, 536 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коробейников Сергей Савельевич, кандидат искусствоведения, доцент, декан актерско-режиссерского факультета Новосибирского государственного театрального института, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Author Information

Sergej S. Korobeinikov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, assistant professor of the History of Theater, Literature and Music of the Novosibirsk State Theatre Institute; associate Professor at the Department of Music's History of M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Поступила в редакцию 22.11.2022

После доработки 05.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 22.11.2022

Revised 05.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023

ОПЕРА М.Л. ТАРИВЕРДИЕВА «ГРАФ КАЛИОСТРО» КАК ОПЫТ ПРЕТВОРЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ОПЕРА-BUFFA В XX в.

М.В. Базилевич¹, О.С. Кузённая¹, Н.А. Семешко¹

¹ Тюменский государственный институт культуры, Тюмень, 625003, Российская Федерация

Аннотация. В статье предпринимается попытка выявить особенности жанровой модели опера-buffa в опусе «Граф Калиостро» М.Л. Таривердиева. Методология исследования основывается на принципах исторической ретроспективы и типологизации, а также положениях и подходах исторического и теоретического музыкознания: интонационной теории, теории жанра, теории целостного анализа музыкального произведения. Материалами являются нотный текст клавира и партитура оперы «Граф Калиостро»; работы отечественных музыковедов, посвященные итальянской комической опере, жизненному пути и творческому наследию М.Л. Таривердиева. В исследовании рассмотрены история написания и идейно-образное содержание оперы, принципы драматургии и средства музыкального языка, используемые автором для создания музыкальных портретов главных действующих лиц. На основе всестороннего изучения произведения делается следующий вывод: опера «Граф Калиостро» занимает важное место в творческом наследии композитора и представляет уникальное явление в советском музыкальном искусстве второй половины XX в. Как редкий пример оригинальной разновидности комической оперы, опус М.Л. Таривердиева претворяет жанровую модель оперы-buffa, а также вбирает в себя черты лирико-психологической музыкальной драмы и синтетических жанров массовой музыкальной культуры. Следуя традициям, заложенным в творчестве В.А. Моцарта, Дж. Верди, П.И. Чайковского, М.Л. Таривердиев создает «лирическую комедию характеров», где портреты главных героев обогащаются приемами развития музыкальных образов, характерными для лирико-психологической музыкальной драмы и выразительными средствами музыки XVIII и XX вв.

Ключевые слова: Микаэл Таривердиев, опера-buffa, итальянская комическая опера, советская музыка, полистилистика, Граф Калиостро

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Базилевич М.В., Кузённая О.С., Семешко Н.А. Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций опера-buffa в XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 35–47 DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-35-47.

M.L. TARIVERDIEV'S OPERA "COUNT CAGLIOSTRO" AS AN EXPERIENCE OF IMPLEMENTING OPERA BUFFA TRADITIONS IN THE XX CENTURY

M.V. Bazilevich¹, O.S. Kuzennaya¹, N.A. Semeshko¹

¹ Tyumen State Institute of Culture, Tyumen, 625003, Russian Federation

Abstract. In the article the authors make an attempt to define the peculiarities of implementing the opera buffa genre model in M.L. Tariverdiev's opus "Count Cagliostro". The methodology of research is based on the principles of historical retrospective and classification as well as on provisions and approaches of historical and theoretical Music Studies: Tone Theory, Genre Theory, and Musical Composition Holistic Analysis Theory. Study materials are the voice and piano score and orchestra score of the opera "Count Cagliostro"; works of the

Russian music historians devoted to Italian comic opera, to the life path and creative legacy of M.L. Tariverdiev. The study regards the history of creation, and conceptual and imaginative contents of the opera, the principles of drama and means of musical language used by the author to create the musical portraits of the main characters. On the basis of comprehensive study the following conclusion is drawn: opera "Count Cagliostro" has a special place in the composer's creative legacy and is a unique phenomenon of the Soviet musical art of the second part of XX century. Being a rare example of the original variety of comic opera, M.L. Tariverdiev's opus implements the genre model of opera buffa and also absorbs the features of lyrico-psychological musical drama and synthetic mass music culture genres. Following the traditions established in the works of W.A. Mozart, G. Verdi, P.I. Tchaikovsky M.L. Tariverdiev creates a "romantic comedy of characters", where the portraits of the main characters get enriched with the methods of musical images' development specific to lyrico-psychological musical drama and with the expressive means of XVIII and XX centuries' music.

Keywords: Mikael Tariverdiev, opera buffa, Italian comic opera, Soviet music, polystylistics, Count Cagliostro

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

For citation: Bazilevich, M.V., Kuzennaya, O.S., Semeshko, N.A. (2023), "M.L. Tariverdiev's opera «Count Cagliostro» as an experience of implementing opera buffa traditions in the XX century", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 35–47. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-35-47.

Один из ярких представителей музыкальной культуры XX в. Михаил Леонович Таривердиев (1931–1996) вошел в историю музыкального искусства как автор популярных песен и музыки к кинофильмам и телесериалам, вокальных циклов и фортепианных миниатюр, симфонии «Чернобыль» и концертов для солирующих инструментов. Гораздо менее известен тот факт, что значительную область творческого наследия Таривердиева составляют театральные жанры. Перу советского композитора армянского происхождения принадлежит пять балетов и несколько разножанровых оперных сочинений: комическая киноопера «Кто ты?», музыка к киноопере-сказке «Король-олень», моноопера «Ожидание», сатирическая опера «Женитьба Фигаренко». Если обращение композитора к указанным выше разновидностям в целом отражает тенденции развития оперы в XX столетии, то один из выдающихся театральных опусов М.Л. Таривердиева – комическая

опера «Граф Калиостро», представляет собой редкий пример индивидуального претворения модели опера-buffa в музыкальном искусстве советского периода.

Изучению феномена итальянской комической оперы и ее влияния на творчество отечественных мастеров посвящены исследования Т.С. Крунтяевой (1981) и П.В. Луцкера (2015), разделы в учебных изданиях и главы научных монографий. Жизненный путь, творческое наследие и особенностей стиля М.Л. Таривердиева получают целостное осмысление в работах Р.И. Петрушанской (1989) и А.М. Цукера (1985), значительный интерес представляет автобиография композитора (Таривердиев М., 1997). Однако краткий анализ оперы «Граф Калиостро», содержащийся лишь в работе А.М. Цукера, не включает в себя рассмотрение жанровой специфики сочинения. Таким образом, актуальность темы настоящей статьи обусловлена недостаточной изученностью в отечественном музыкознании оперного наследия М.Л. Тари-

вердиева в целом и оперы «Граф Калиостро» в частности, а также отсутствием специальных исследований, посвященных рассмотрению особенностей претворения жанра опера-buffa в советской музыкальной культуре.

Цель настоящей статьи – выявить индивидуальные особенности преломления жанра опера-buffa в опере М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро». Методология исследования основана на принципах исторической ретроспективы и типологизации; положениях и подходах исторического и теоретического музыкознания (интонационной теории, теории жанра, теории целостного анализа музыкального произведения).

Наследие М.Л. Таривердиева представляет собой яркую страницу в истории советской музыки второй половины XX столетия. Придя в музыкальную культуру в конце 1950-х – начале 1960-х гг. вместе с такими талантливыми и ищущими композиторами, как Р.К. Щедрин, А.Н. Пахмутова, С.М. Слонимский, А.Г. Шнитке, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина и другие, он стремился к обновлению музыкального искусства и «своеобразно аккумулировал многие важные тенденции этого периода» (Цукер А., 1985, с. 10). Творчество композитора отличаются гуманизм, глубина содержания и уникальность авторского стиля. Так, по наблюдениям Р.И. Петрушанской, яркой чертой «почерка» Микаэла Леоновича является всегда искренний, поэтичный тон высказывания: «Главное, что характерно для творчества Таривердиева – это его романтичность или поэтичность, качество, к сожалению, не столь частое в музыке XX века» (1989, с. 119).

Еще одно характерное свойство музыкального языка композитора А.М. Цукер определяет такими терминами, как «полистилистика», «полижанровость», «жанровая диффузия» (1985, с. 9). Творчество Таривердиева органично синтезирует разные национальные истоки и исторические стили, традиции европейской, русской и армянской музыкальной культуры, академические и эстрадные жанры, музыкальные модели эпохи Просвещения, интонации армянского фольклора и выразительные средства музыки XX в. Своеобразием музыкального языка и жанровой основы отличается и опера «Граф Калиостро», оригинально претворяющая модель опера-buffa.

Остановимся на рассмотрении этой разновидности итальянской комической оперы подробнее. Сконцентрировав в себе главные особенности музыкальной комедии, *commedia dell'arte* и *commedia erudita*, карнавальных фарсовых зрелищ и маньеристической пасторальной трагикомедии, опера-buffa сложилась как самостоятельный музыкально-театральный жанр в 30-е гг. XVIII в. в творчестве итальянских мастеров. В процессе длительного пути развития, обогащаясь сюжетами, образами и выразительными средствами, характерными для различных художественных направлений и музыкально-сценических жанров, она стала одним из самых ярких явлений в истории музыкального искусства, получив воплощение в таких шедеврах, как «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фальстаф» Дж. Верди, «Джанни Скикки»

Дж. Пуччини, «Мавра» И.Ф. Стравинского и «Обручение в монастыре» С.С. Прокофьева.

Отталкиваясь от положений музыковедческих работ, посвященных феномену итальянской комической оперы, можно выделить следующие маркирующие признаки жанра: незамысловатые, нередко пародийные сюжеты из городского быта с обязательным присутствием захватывающей интриги, любовной линией и счастливым финалом; действующие лица – современники зрительской аудитории, представители народа; типизированные образы персонажей; небольшие масштабы, двухактное строение, номерная композиционная структура; подвижность действия, стремление к преодолению замкнутых построений; гибкая мелодика, народно-жанровые или музыкально-бытовые истоки музыкального тематизма; лишённые нарочитых виртуозных украшений арии, находящиеся в равновесии с остальными оперными формами и органично дополняющие развитие действия; выразительные, приближающиеся по характеру к живой речи речитативы сессо, постепенно вытесняющие разговорные диалоги и служащие главным средством развития интриги; ведущая роль ансамблей; скромное сценическое оформление.

Для выявления индивидуальных особенностей преломления указанных признаков опера-buffa в опусе М.Л. Таривердиева рассмотрим историю написания и идейно-образное содержание сочинения, принципы драматургии и средства музыкального языка, используемые композитором для создания музыкальных портретов главных действующих лиц.

Идея новой оперы возникла у композитора в 1980 г. Либретто Н.В. Кемарского переносит события повести А.Н. Толстого в конец XX в.: «Мечтательный аспирант-практикант по имени Алексей Федяшев, один из сотрудников музея-усадьбы, влюблен в экспонат – портрет дамы XVIII века Графини Прасковьи Петровны. В свою очередь, в Алексея безнадежно влюблена молодая сотрудница музея Маша. С экскурсией появляется знатный иностранец граф Калиостро, который оживляет портрет. К сожалению, Графиня оказывается капризна, пуста и тщеславна, прельстившись обещаниями спекулянта-фарцовщика Жана Ложкина, она покидает усадьбу. Маша же, напротив, обнаруживает душевное благородство и способность к самопожертвованию. Чтобы спасти любимого, она готова занять место Графини на картине. Но неожиданно все произошедшее оказывается для Алеши лишь волшебным, но поучительным сном. На смену разочарованию к Федяшеву приходит настоящая любовь».

По всей вероятности, интерес автора к сюжету, где сталкиваются представители разных исторических эпох, оказался продиктован, с одной стороны, творческими устремлениями самого маэстро, тяготевшего к смешению пластов академической, старинной и эстрадной музыки, а с другой – тенденциями неоклассицизма: «В опере “Граф Калиостро” мне хотелось воссоздать жанр оперы, причем комической оперы, в чистом виде. Я решил вернуться к поставленным голосам, традиционной форме классической оперы-буфф. С ариями, ансамблями,

речетативами-сессо, стремительно развивающимся действием. Правда, с современным сюжетом. Вообще, эстетически XVIII век мне всегда был близок. Я остро чувствую эту музыку, приемы, формы этого времени. <...> В «Графе Калиостро» мне хотелось приблизить музыкальный язык оперы к современной городской интонации и сегодняшней музыкальной среде, а с другой стороны, это должно было быть помножено на шутливую комическую имитацию музыки восемнадцатого века»¹.

Основная идея сочинения наполнена философским смыслом. Алексей Федяшев получает хороший урок по части искренности чувств и приходит к пониманию, что оживление «бездушной мечты» чревато страшными последствиями. Личная любовная драма героев разворачивается на фоне размышлений автора о неизбежном и вечном беге времени, об уходящих минутах, которые невозможно вернуть.

Драматургия оперы отличается развитостью, разнообразием и изобретательностью в построении сцен. Она состоит из двух действий (четырех картин), предваряемых интродукцией. В 1-й картине происходит сюжетная завязка, провозглашается идея сочинения, появляются основные смысловые темы «неразделенной любви» и «уходящего времени», экспонируются образы Алеши и Калиостро. Во 2-й картине получает развитие комическая сфера, которую олицетворяет представитель обывательской среды Жан. Контрастом к ней и возвращением к развитию основной идеи сочинения становится экспозиция образа страдающей и любящей Маши.

В 3-й картине II действия экспонируется и развивается образ Графини, наиболее полно раскрываются основная идея оперы и образы главных действующих лиц. 4-я картина служит кульминацией и развязкой драмы.

Своеобразие жанровой основы оперы обусловило оригинальность музыкального языка сочинения, в котором отражены приемы полистилистики, проявляющиеся в сочетании характерных черт музыки XVIII и XX вв. Так, музыкальный тематизм партий Графини и Калиостро вбирает в себя «классицизмы» (Цукер А., 1985, с. 21), содержащие типичные мелодико-гармонические обороты, мелизматику, фактуру старинной арии дасаро, гавота, менуэта и других популярных жанров того времени. Музыка ушедшей эпохи «постоянно напоминает о себе то в виде баховской хоральности, то – скарлаттиевского прелюдирования, проникает в музыкальные характеристики различных действующих лиц – от главных до эпизодических» (Цукер А., 1985, с. 265).

Напротив, высказывания Алексея, Маши и Жана основываются на интонациях песенных эстрадных жанров второй половины XX столетия и выдержаны в куплетных формах (сольные партии героев автор нередко характеризует термином «песня»). Своеобразную инструментовку с усилением роли ударных и включением клавесина как «символа» старинной музыки дополняет богатая тонально-гармоническая сфера (использование расширенной тональности, различных видов мажоро-минорной системы, созвучий нетерцовой структуры, аккордов с побочными тонами).

Стремление музыкально охарактеризовать две исторические эпохи повлекло за собой и особый тип вокализации, который существенно отличается от традиционного оперного пения и характеризуется гибкими переходами-модуляциями от пения к речи (неслучайно М.Л. Таривердиев прибегает к ремарке «говорком»). Полистилистические элементы становятся «средством выявления образных контрастов, усиления комедийности, персонификации характеров, где каждый из героев имеет свою стилизовую обрисовку» (Цукер А., 1985, с. 260).

В опере Таривердиева представлен достаточно узкий круг главных действующих лиц, среди которых можно выделить два типа героев. Это реальные персонажи – представители современной молодежи (Алексей, Мария, Жан) и мистические, относящиеся к сфере сказочной фантастики (Граф Калиостро и Графиня Прасковья Петровна). Образы героев индивидуализированы и даны в развитии. При этом каждый из них имеет свою музыкальную характеристику, складывающуюся из круга музыкальных интонаций и жанров, присущих музыке XVIII и XX вв. и развивающихся на протяжении всей оперы.

Так, Граф Калиостро – один из главных и самых таинственных героев произведения, образ которого отличается сложностью и многогранностью. С одной стороны, он представлен по-настоящему могущественным волшебником, решительным и грозным, с другой – мудрым наставником Алеши, носителем «авторского слова». Именно с образом Калиостро связывается одна

из важнейших смысловых тем оперы – тема «уходящего времени». По мнению А.М. Цукера, в обрисовке Калиостро «на первый план выступает комплекс языковых средств, сложившихся в музыке для обрисовки негативных, “злых” образов: это обостренная диссонантность, наложение секундности, образующее звуковые “грозды”, акцентная, агрессивная, остилатно выдержанная ритмика, изломанность и хроматизация мелодических линий» (1985, с. 263–264). Декламационная вокальная партия с интонациями вопроса и властного восклицания передает уверенную и немного ворчливую речь графа, привыкшего повелевать (пример 1).

В «Сцене генералов и Калиостро» (1-я картина I действия) получают развитие мистические черты. Фантастические образы оживающих портретов косвенно характеризуют и Графа. В оркестровом вступлении к диалогу Калиостро и Алексея звучат две самостоятельные мелодические линии, образующие контрапункт. Первая тема, вбирающая в себя лейтинтонации Калиостро, проводится у низких струнных. Она хроматизирована, построена на звуках двенадцатитонового звукоряда. Вторая – ясная и диатоничная – основана на интонациях из первой арии Алексея. Теплые песенные интонации характеризуют Калиостро и в дуэте с Алешей. Это «дуэт согласия», в котором впервые озвучивается тема «уходящего времени», поданная в философском ключе и повествующая о смысле жизни человека.

Лихорадочное возбуждение в оперу вносит «Сцена оживления портрета графини», ведущая роль

Пример 1. Речитатив и сцена Калиостро
(1-я картина I действия)
Cagliostro's Recitative and Scene (act 1, scene 1)

$\text{♩} = 155$
Калиостро *p*

Стан - но... По - нять не мо -

cresc.

гу в чем де - ло?

в которой принадлежит Калиостро. В вокальной партии волшебника звучат утвердительные интонации, кварто-квинтовые ходы. Нагнетание напряжения создает оstinatное магическое заклинание, основанное на речитации с неуклонно восходящей мелодической линией. Кульминацией развития образа становится «Ариозо» Графа (4-я картина II действия), имеющее повествовательный и нравоучительный характер.

Алексей, научный сотрудник музея – мечтательный, тонко чувствующий романтический герой, образ которого связан с другой важной темой оперы – темой «неразделенной любви». Музыкальная характеристика юноши «рождается из сочетания интонационно-гармонических средств современной лирической эстрадной песни и принципов

развития и организации материала, идущих от традиционных оперных форм» (Цукер А., 1985, с. 260).

Образ Алеши экспонируется в его арии (1-я картина I действия), которая становится лирическим центром картины. Герой испытывает чувства тоски, любовного томления к портрету Графини, что отражается в насыщении музыкальной темы арии стонущими, ламентозными интонациями, «призывными» кварто-квинтовыми ходами. Функции лейтинтонационной характеристики героя выполняет поступенный нисходящий мелодический ход в объеме терции, постепенно разрастающийся до квинтового диапазона (пример 2). В процессе развития, в «Сцене Администратора и Алеши» (1-я картина I действия), душевное волнение побуждает героя перейти на речь.

Пример 2. Ария Алексея «Если б вы знали»
(1-я картина I действия)
Alexey's aria "If you knew" (act 1, scene 1)



В дальнейшем образ юноши раскрывается в 3-й картине II действия. Вторая ария Алексея – кульминация в развитии его образа и раскрывает растерянность и горькое разочарование молодого аспиранта. «Сама “песня-ария” сочетает куплетность со сквозным развитием: усложняется ритмика, дробится мелодическая линия, учащается паузирование, одни слова распеваются, другие многократно повторяются, усиливается секвентно-разработочное развитие основного мотива» (Цукер А., 1985, с. 261). Заключительная ария-монолог (4-я картина II действия) вырастает из темы любви и знаменует осознание утраты.

Образ Марии во многом близок характеристике Алексея, поскольку связан с темой «неразделенной любви». Однако ее лирика открыта и восторженна. Эта нежная, граци-

озная, лукавая девушка: «Жанрово композитор решает этот образ средствами дифирамбической песни-романса» (Цукер А., 1985, с. 262). Экспозиция образа Маши, ее косвенная характеристика дается в «Сцене Алеши и Марии» (1-я картина I действия). Речь героини выражает вопрос, смятение, чему способствуют скачки в вокальной партии: секстовые, квартовые ходы, речевая природа музыкального языка. В лирической кульминации картины – арии Марии «Вечер зажег миллионы огней» (2-я картина I действия) развивается лирико-романтические черты облика героини, приближающие эту песнь любви к романтическому ноктюрну (пример 3).

В дальнейшем образ Марии получает развитие в дуэте с Графиней (3-я картина II действия), где девушка вынуждена подчиниться настроению

Пример 3. Ария Марии «Вечер зажег миллионы огней»

(2-я картина I действия)

Mary's aria of "Evening lit millions of lights" (act 1, scene 2)

Andante ♩ = 69

Вечер зажег миллионы огней,

в окнах домов теңи людеј, но

Графини. «Сцена появления Маши в платье Графини» (4-я картина II действия), выражающая идею самопожертвования, – одна из самых прекрасных в опере. Развитие образа завершает «Песня Марии», которая одновременно передает решимость, восторг и душевные страдания любящей души. Характерно, что в партию Марии проникают лейтинтонации Алексея, таким образом, композитор показывает душевное родство героев.

Графиня – тщеславная, надменная и весьма ограниченная знатная дама XVIII в. Уже в первом появлении Прасковьи Петровны на сцене в 3-й картине II действия композитор показывает всю искусственность и вычурность ее «музыкальных красот».

Виртуозные колоратурные пассажи героиня распевает на совершенно не соответствующий бытовой прозаиче-ский текст, при этом «фиоритурами расцвечиваются самые незначитель-ные слова: союзы, предлоги, части-цы, создавая тем самым явно коме-дийный эффект» (Цукер А., 1985, с. 270). Первое соло Графини ре-шено в духе итальянского *belcanto* и напоминает концертные арии А. Вивальди. Оно «выдержано в вир-туозной манере с обилием вокальных пассажей, фиоритур, широких мело-дических скачков» (Цукер А., 1985, с. 265–266) (пример 4).

В целом ее музыкальная характеристика остается неизменной, усиливаются лишь гротесковые черты.

Пример 4. Сцена Калиостро, Графини, Жана и Алексея
(3-я картина II действия)
The scene of Cagliostro, Countess, Jean and Alexei (act 2, scene 3)

Спа - си - бо су -

дарь! Но че - го э - то ра -

ди ме - ня по

Единственным исключением является «Ария Прасковьи Петровны» (3-я картина II действия), воплощающая ее воспоминания о прошлой жизни, где речь молодой женщины становится более одухотворенной. Ария предваряется речитативом, выдержанном в духе сессо, выражает растерянность и печаль, чему способствуют мягкое триольное движение мелодии, ламентозные интонации. Тариведиев обращается к одному из

приемов полистилистики – аллюзии, что проявляется во включении в тему арии интонаций знаменитой темы «Баллады Томского» из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Однако в «любовой» сцене Графини и Алеши (3-я картина II действия) происходит возвращение к первоначальной характеристике.

Кульминацией в развитии образа Графини становятся виртуозные вариации на тему куплетов Жана (3-я

Пример 5. Куплеты Прасковьи Петровны и Марии
(3-я картина II действия)
Couplets of Praskovya Petrovna and Maria (act. 2, scene 3)

$\text{♩} = 130$

Чем прив-ле-ка-ли мы вни-ма-ни-е муж-чин: во -

пер-вых, де-коль-те, мы об-на-жа-ли пле-чи.

картина II действия). Утверждение в партии Прасковьи Петровны музыкальных интонаций спекулянта-фарцовщика отражает победу в душе героини мещанских устремлений (пример 5).

Подведем итоги. Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» занимает важное место в творческом наследии композитора и представляет уникальное явление в советском музыкальном искусстве второй половины XX в. Сочинение выдержало «проверку временем». Аудиозапись радиопремьеры состоялась в 1980 г. на Всесоюзном радио. Сценическая премьера – в конце 1983, в зале Московского камерного музыкального театра (постановку осуществили режиссер Б. Покровский и дирижер В. Агронский). В 1987 г. режиссер

Ю. Богатыренко снял телеверсию спектакля, предваряемую вступительным словом Микаэла Леонovichа. В 2014 г. «Граф Калиостро» стал дипломной работой студентов Новосибирского государственного театрального института специализации «Артист музыкального театра». Анализ Интернет-пространства свидетельствует о том, что фрагменты сочинения нередко звучат в качестве концертных номеров.

Залогом долгой сценической жизни спектакля является основная идея оперы, восходящая к просветительской мысли XVIII столетия и не утратившей своего значения и в наши дни: «большинство недостатков мироустройства и человеческого общества имеют в своей основе заблуждения ума – подвластность

всяким воображаемым фантомам, возникающая от неумения рассмотреть окружающие явления в свете ясной и последовательной критики» (Луцкер П., 2015, с. 35).

Интерес слушателей и исследователей во многом обусловлен и жанровой спецификой сочинения. Безусловно, в опусе М.Л. Таривердиева просматриваются основные маркирующие признаки традиционной оперы-buffa: пародийный бытовой сюжет с захватывающей интригой, любовной линией, неожиданными поворотами сюжета и счастливой развязкой; привлекательность главных действующих лиц-современников зрительской аудитории и представителей научной интеллигенции; скромность масштабов и сценического оформления спектакля; двухчастное строение и номерная структура с тенденцией к симметричности форм; чередование разговорных диалогов, вокальных речитативов и выразительных сольных высказываний, передающих чувства и переживания героев; наличие развернутых ансамблей в финалах картин, служащих главным средством развития интриги; камерность хоро-вых сцен.

Однако, оставаясь формально в рамках указанного жанра, композитор создает оригинальную разновидность комической оперы, включающую в себя черты других оперных типов. Острота любовной драмы,

индивидуализация характеров главных героев, глубокая правдивость и искренность в раскрытии человеческих отношений, демократичность музыкального языка, стремление к непрерывному музыкальному развитию говорят о наличии в «Графе Калиостро» признаков лирико-психологической музыкальной драмы (внимание к внутреннему миру героев роднит ее с операми Дж. Верди, а интимность, камерность высказывания – с лирическими сценами «Евгения Онегина» П.И. Чайковского). В сочинении также присутствуют черты синтетических жанров массовой музыкальной культуры XX в. (оперетты, мюзикла, кинооперы), что отражено в обращении композитора к приемам контрастного «монтажного» сопоставления тематического материала, включению лирического, эстрадно-песенного, опереточно-водевильного музыкального материала в партии главных действующих лиц.

Так, на основе модели итальянской оперы-buffa, следуя традициям, заложенным в творчестве В.А. Моцарта, Дж. Верди, П.И. Чайковского, М.Л. Таривердиев создает оригинальную «лирическую комедию характеров», где портреты главных героев обогащаются приемами развития музыкальных образов, характерными для лирико-психологической музыкальной драмы и выразительными средствами музыки XVIII и XX вв.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Опера «Граф Калиостро», вступительное слово М.Л. Таривердиева // YouTube.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FiaaEhicsvo> (дата обращения: 21.11.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Крунтяева Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. 167 с.

REFERENCES

Kruntyaeva, T.S. (1981), *Ital'yanskaya klassicheskaya opera XVIII veka* [18th century

Луцкер П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: Генезис и поэтика жанров: Автореф. дис... д-ра искусствоведения. М., 2015. 48 с.

Петрушанская Р.И. Советские композиторы – лауреаты премии Ленинского комсомола // Часы и мгновения творчества. М.: Сов. композитор, 1989. С. 113–131.

Таривердиев М.Л. Я просто живу: Автобиография. М.: Вагриус, 1997. 34 с.

Цукер А.М. Микаэл Таривердиев: Моногр. М.: Сов. композитор, 1985. 306 с.

Italian comic opera], Muzyka, Leningrad, 167 p. (in Russ.)

Lutsker, P.V. (2015), *Traditsiya ital'yanskoi komicheskoi opery v XVII – pervoi polovine XVIII veka: genesis i poetika zhanrov* [The tradition of Italian comic opera in the 17th – the first half of the 18th century: the genesis and poetics of genres], D. Sc. Thesis, Moscow, 48 p. (in Russ.)

Petrushanskaya, R.I. (1989), “Soviet composers – winners of the Lenin Komsomol Prize”, *Chasy i mgnoveniya tvorchestva* [Hours and moments of creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 113–131. (in Russ.)

Tariverdiev, M.L. (1997), *Ya prosto zhivu* [I just live], Vagrius, Moscow, 34 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1985), *Mikael Tariverdiyev* [Mikael Tariverdiev], Sovetskii kompozitor, Moscow, 306 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Базилевич Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования Тюменского государственного института культуры
E-mail: baziki21@mail.ru

Кузённая Ольга Сергеевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Тюменского государственного института культуры

E-mail: kuzennaya.olga@mail.ru

Семешко Наталья Анатольевна, доцент, профессор кафедры вокального искусства Тюменского государственного института культуры

E-mail: semeshkona@rambler.ru

Authors Information

Maria V. Bazilevich, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Musical Theory and Musical Education at the Tyumen State Institute of Culture

E-mail: baziki21@mail.ru

Olga S. Kuzennaya, teacher of musical and theoretical disciplines at the Tyumen State Institute of Culture

E-mail: kuzennaya.olga@mail.ru

Natalya A. Semeshko, associate professor, Professor of the Department of Vocal Art at the Tyumen State Institute of Culture

E-mail: semeshkona@rambler.ru

Поступила в редакцию 30.11.2022

После доработки 09.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 30.11.2022

Revised 09.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023

© Гуляева, Е.С., 2023

УДК 784.5

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-48-57

ХОРОВЫЕ И АНСАМБЛЕВЫЕ СЦЕНЫ В ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ Г.Н. ИВАНОВА

Е.С. Гуляева¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются хоровые и ансамблевые сцены в театральных сочинениях Г.Н. Иванова. Отмечено наличие различных типов коллективных сцен: хоровых, ансамблевых, смешанных с преобладанием разговорных и речитативных диалогов, ансамблевых фрагментов, отдельных хоровых вставок. Участники хоровых номеров, как правило, выполняют функции комментатора, участника действия, создателя определенной эмоциональной атмосферы, информатора. Нехоровые массовые сцены более динамичны, действенны, способствуют конкретизации содержания. К числу наиболее ярких хоровых эпизодов относятся «Горько!», «Утро с ночью неслышно прощаются», «Не одна-то во поле дорога» из оперы «Алкины песни», на базаре и «Песня о рябине» из «Рябины красной», «Частушки» из оперетты «Два цвета времени», «У моря Обского». Среди ансамблей ключевыми являются сцены в Касьяновой пади и чтения письма Городничим («Нам нужно что-то предпринять»). К числу массовых нехоровых относятся сцены приема в коммуны и финалы «Двух цветов времени», и из оперы «Ревизор», сцены деревенских пересудов из «Алкиных песен», развязки из оперетты «У моря Обского». Выбор композиторского решения определяется особенностями жанра произведения, а также возможностями и семантикой средств музыкальной выразительности. Наблюдается тенденция к показу единства, сплоченности коллектива в хоровых сценах и демонстрации разобщенности персонажей, их конфликта с помощью сложных по составу массовых динамичных эпизодов.

Ключевые слова: Георгий Николаевич Иванов, сибирский композитор, оперная драматургия, опера, оперетта, оратория-посиделки

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гуляева Е.С. Хоровые и ансамблевые сцены в драматургии театральных сочинений Г.Н. Иванова // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 48–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-48-57.

CHORAL AND ENSEMBLE SCENES IN THE DRAMATURGY OF G.N. IVANOV'S THEATRICAL WORKS

E.S. Gulyaeva¹

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

Abstract. The article discusses choral and ensemble scenes in the theatrical works of G.N. Ivanov. The appearance of various types of collective scenes is noted: choral, ensemble, mixed with the predominance of spoken and recitative dialogues, ensemble fragments, individual choral inserts. The participants of choral numbers, as a rule, perform the functions of a commentator, a direct participant in the action, the creator of a certain emotional atmosphere, an informant. Non-choral mass scenes are more dynamic, effective, contribute to the concretization of the content. Among the most striking choral ones are “Bitterly!”, “Morning and night silently say goodbye”, “Not one road in the field” from the opera “Alkins songs”, choral scene at the bazaar and “Song of rowan” from “Rowan red”, “Ditties” from the operetta “Two colors of time”, “By the Sea of Ob”. Among the ensembles, the key is the scene

in Kasyanova Pad. The mass non-choral scenes include the scenes of admission to the commune and the finale of "Two colors of time", the scene of reading a letter to the Mayor, "We need to do something" and the finale from the opera "The inspector", the scene of village gossip from "Alkins songs", the scene of the denouement from the operetta "By the Sea of Ob". The choice of the composer's solution is determined by the peculiarities of the genre of the work, as well as the possibilities and semantics of the means of musical expression. There is a tendency to show the unity and cohesion of the collective in the format of choral scenes and to demonstrate the disunity of the characters, in conflict with the help of complex mass dynamic episodes.

Keywords: Georgy Nikolaevich Ivanov, Siberian composer, opera dramaturgy, opera, operetta, oratorio-gatherings

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

For citation: Gulyaeva, E.S. (2023), "Choral and ensemble scenes in the dramaturgy of G.N. Ivanov's theatrical works", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 48–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-48-57.

Георгий Николаевич Иванов (1927–2010) – сибирский композитор, автор двух опер, пяти оперетт, балетов и ораторий, которые сыграли важную роль в искусстве Новосибирска и региона в целом, в их числе – оперы «Алкины песни» (1967), «Ревизор» (1983), оперетты «У моря Обского» (1961), «Рябина красная» (1963), «Три плюс три» (1965), «Два цвета времени» (1982), оратория-посиделки «Сибирские вечера»¹ (1972).

Сочинения получили высокую оценку музыковедов и музыкальных критиков: отмечались яркие музыкальные характеристики, актуальность сюжетов, интерес к сибирской тематике: «Музыка Георгия Иванова к этой комедии – определенный успех молодого композитора. В спектакле отлично звучат многие арии и песенки, танцы и хоры... Музыка Иванова не просто сопровождает либретто, она живет, действует на сцене, активно вторгаясь в жизнь персонажей. В том же смысле она современна в лучшем смысле этого слова. Композитор смело обращается и к народным мелодиям, и к джазу, и к симфоническим решениям темы. Причем нигде не получается противоречия. Все ор-

ганично сочетается друг с другом», – написала Е. Митина (1961).

«Все артисты оперетты играли хорошо, и быт оперетты показан хорошо, только вот главное – труд в пьесе не показан. Надо было девиз "Один за всех и все за одного" показать в труде» (тов. Антошкин, мастер). Ему возражал, главный дирижер Алтайского театра музыкальной комедии «тов. Амирагов»²: «Не согласен я с тов. Антошкиным. Тема труда раскрыта в отношении к нему молодежного коллектива. А художественное произведение – не фотография. Нужно ли укладывать кирпич на сцене? Сами же строители скажут, что это они хорошо знают, а вот души молодых строителей раскрыть – в этом задача театра, автора. Мы приехали посмотреть спектакль и с радостью увозим пьесу к себе, на Алтай. Наш театр вторым в Сибири поставит ее на своей сцене»³ (Александров П., 1961).

В качестве особой заслуги композитора подчеркивалось и внимание, уделяемое показу народа, социума, коллектива. Действительно, эпизоды подобной направленности сыграли важнейшую роль в театральных сочинениях композитора. Хоровые,

ансамблевые сцены, а также коллективные фрагменты, решенные без участия вокала, стали важными в драматургии сочинений, позволили представить атмосферу действия, его социально-культурный контекст, лучше высветили образы главных действующих лиц, показав их не как индивидуалистов, а как членов коллектива, определили их разногласия или единство с обществом. Доля подобных номеров в операх, опереттах и, конечно, ораториях весьма значительна. Поэтому целью статьи становится анализ ансамблевых и хоровых сцен в драматургии театральных опусов Г.Н. Иванова. Это тем более важно, что до сих пор они не были предметом специального рассмотрения, хотя исследователи театрального искусства в целом отмечают значимость хоровых и ансамблевых сцен и их большой потенциал.

Так, Е.И. Александрова пишет: «Органика существования, психологически проработанные образы, действенные мизансцены, предлагаемые обстоятельства и, конечно же, единство концепции – все то неотъемлемые элементы работы над массовой сценой в опере» (2011, с. 36). Кроме того, автор указывает, что, опираясь на партитуру, «постановщик может использовать в своей работе метод “деиндивидуализации” толпы или выстраивать композиции по принципу “барельефов”, оживающих или неподвижных, с доминирующей эмоцией, и здесь важно находить способ такого сценического пребывания, который служил бы максимальному раскрытию музыкальной драматургии» (Александрова Е., 2011, с. 36). Очевидно, что подобные эпизоды дают широкое

пространство для режиссерского решения.

Поскольку Г.Н. Иванов творил в 1960–1970-е гг. и был в русле ведущих традиций русского и советского искусства, период его деятельности совпал с идеями массовости, единения, которые не только лежали в основе идеологии социализма и коммунизма, но и базировались на исконно национальных принципах соборности. Этот подход был принципиально важным для исторического периода, так как позволял показать, что судьбы отдельных людей в рамках совместного социалистического строительства определяют становление и развитие общества, судьбу народа.

О важности хоровых выступлений в опере «Алкины песни» писала А.А. Асиновская: «Массовые сцены <...> драматургически, за отдельными исключениями, находятся в той или иной связи с развитием сюжета и судьбой героев оперы. Подтверждением непосредственного участия хора в драматическом действии служат сцены свадьбы Любы и Сергея⁴, и, особенно, четвертая картина – сцена “сплетен” – кульминация всей оперы» (1978, с. 118), «часть хоровых сцен используется для косвенной характеристики действующих лиц, прежде всего Алки и Любы» (1978, с. 119).

В театральных произведениях Г.Н. Иванова появляются различные виды хоровых и ансамблевых сцен. Помимо собственно хоровых эпизодов это массовые коллективные сцены, в которых хор выступает лишь одним из «действующих элементов» или не используется вовсе. Вместо него могут включаться лишь хоровые реплики, выступления ан-

самблей или отдельных персонажей, коллективные речевые тексты, разговорные диалоги. Функционально подобные эпизоды, как правило, динамичнее собственно хоровых, а их участники в большей степени включены в действие. Ансамбли могут быть самые различные: от дуэтов до секстетов.

Специфика жанрового решения каждого произведения диктует использование тех или иных номеров. Например, в опере «Ревизор» можно встретить лишь один хор купцов, остальные сцены решены с преобладанием сольных высказываний или ансамблей. Это оправдано содержанием, так как определяется отсутствием общности в помыслах действующих лиц. В этой опере велика доля речитативно-вокальных и собственно речитативно-разговорных сцен, так как они – основа движения сюжета. В опере же «Алкины песни» больше хоровых сцен, что обусловлено особенностями сюжета и жанровым решением (опера-песня). В опереттах хоровые, ансамблевые номера звучат наравне с вербальными диалогами и коллективными сценами, что также вызвано избраным жанром.

Рассматриваемые сцены наличествуют в зачинах сочинений, финалах, узловых моментах, фоновых эпизодах, но в каждом из сочинений их соотношение различно. Так, назовем хоровые номера в опереттах: это куплеты Марии с девушками, частушки «Сидит Милка на крыльце» (в спектакле «Два цвета времени»), частушки и страдания в сцене вечеринки, «Песня о дружбе» – в оперетте «У моря Обского», хоровой финал, хоровая сцена на базаре, «Песня о рябине» – в оперет-

те «Рябина красная». Логично, что имеются масштабные хоры в опере «Алкины песни». Это – многофункциональные сцены, где хор выступает как участник или как комментатор действия.

Например, хоры «Горько!» из 1-й картины I действия и из III действия, «Собирается наша улица» из III, хор «Не одна-то во поле дорога» из пролога, «Утро с ночью неслышно прощаются» из 3-й картины I действия. Уже упомянутый хор купцов включен в оперу «Ревизор». Принципиально значимы в драматургии сочинений такие ансамбли, как сцена чтения письма Городничим группе чиновников из I действия, квинтет «Нам нужно что-то предпринять», ансамбль Хлестакова и взяточников из II действия, финальная немая сцена из оперы «Ревизор»; трио Васи, Любы и Сергея из 2-й картины I действия, сцена в Касьяновой пади и дуэт Алки и Любы из III действия «Алкиных песен», дуэт Наташи и Савицкого, Наташи и Красичека из «Рябины красной»; сцена приезда родителей Жени из «У моря Обского»; дуэт Маши и Жестковского из спектакля «Два цвета времени».

В то же время в опереттах принципиальны невокальные эпизоды или с привлечением отдельных музыкальных реплик. К коллективным относятся встреча Нового года, сценка с родителями Жени и сцены Отара и бригады из оперетты «У моря Обского», Ленки и Нади на базарной площади, очная ставка Сергея и Натальи из оперетты «Рябина красная», сцены с Лениным и письма из I и II действий, пожар на конюшне и гибель Романа, сцены приема в коммуны и финал из

«Двух цветов времени». Отметим неоднородность некоторых сцен по составу. Например, хоровые фрагменты могут становиться частью цельной сцены, когда между ними появляются вставки сольных эпизодов, реплики, речитативы, благодаря чему действие приобретает более активный характер.

Функцию завязки конфликта в опере «Алкины песни» выполняет сцена свадьбы Любы и Сергея из I действия. В данном эпизоде происходит напластование трех эмоциональных планов: Люба погружена в романтические мысли о своем замужестве, хор односельчан радуется за новоиспеченную семью, чувства Сергея созвучны хору, одна Алка страдает от невозможной любви и клянется отбить Сергея. Эмоциональное настроение главной героини резко противоположно атмосфере праздника. В хоре «Горько» звучат свадебные песни, Алкина же партия включает экспрессивные реплики речевого характера, охватывающие широкий диапазон. Хор «Не одна-то во поле дорога» в прологе играет оттеняющую роль, создает настроение задумчивости.

В начальной сцене из 3-й картины I действия – хоре «Утро с ночью неслышно прощаются» показан колорит просыпающейся деревни: неспешное течение времени, спокойствие, которые воссоздаются характерными плагальными оборотами в гармонии, мелодией, свойственной городскому романсу с ниспадающими оборотами. Но данная сцена весьма важна в драматургии оперы: она контрастирует со следующей, посвященной сбору деревенских сплетен главными сплетницами Матреной и Анной. Потому,

можно сказать, что предваряющий их хор выступает в роли своеобразной интермедии.

Хоровая вставка используется и между речитативными репликами Матрены и Анны: «Она, Уралова, и он, наш председатель, вдвоем, стал быть». Хор здесь – участник действия, реагирующий очень живо: его фразы звучат согласно ремаркам Г.Н. Иванова, исключительно шепотом, с придыханием («Не может быть!», «Вот это да!»), а затем появляется и музыкальная реплика («Сама идет!»). В.М. Калужский отмечает: «Резко выделялась одна из сцен, имевшая <...> существенное значение <...> Речь идет о сцене деревенских пересудов. Г. Иванов использовал здесь прием декламации хора с последующим динамическим нагнетанием. Переключки хоровых голосов, деревенская сплетня, превращаясь в клевету, от которой, закрывая лицо, убегает со сцены героиня и которая, как “бомба разрываясь”, должна была поразить всех участников этой нехитрой драмы, – все это выражено сжато, сильно и драматично» (1983, с. 134). По сути именно подобные сцены помогли приблизиться к атмосфере деревенской жизни, осознать ее специфику.

Трио Васи, Сергея и Любы из II действия также важно в логике развития сюжета. Здесь происходит завязка второго любовного треугольника. В музыкальном плане важен контраст партий героев. Мелодия Любы насыщена интонациями плача, в партии Сергея звучат скупые интонации, лишённые распевности, в партии Васи отражен весь комплекс эмоций (удивление, желание помочь, понимание, тревога). Соот-

ветственно в партии присутствуют интонации от широких, распевных до речевых.

В кульминационной сцене оперы – встрече в Касьяновой пади – хор сугубо звукоизобразителен (с его помощью иллюстрируются завывания ветра), что способствует нагнетанию атмосферы тревоги. Однако более важна сама ансамблевая сцена, как и распределение ролей действующих лиц. Лидирует Алка, выступающая в неприглядной роли, она угрожает Любе, хвалится, грубит. Партия основана на восклицательных интонациях. Мелодия Алки самая экспрессивная, вокальная, насыщенная восходящими интонациями. Более краткие реплики восклицательного характера принадлежат Любе, но ее внутреннее состояние намного сложнее. Она молчит либо отвечает до последнего момента весьма сдержанно. Сказывается ее жизненный опыт, более мягкий характер и способность к компромиссу. Сергей появляется в финале сцены, пытается оправдаться и урегулировать конфликт между Алкой и Любой. Реплики Сергея узкообъемные, краткие, порывистые. В конце концов он бежит за женой, которая несется к обрыву на необъезженной лошади. В данной сцене нет совместного терцета всех героев, они выступают в диалоге.

Дуэт Алки и Любы в III действии «Твои он любит песни» – развязка оперы. Сцена высвечивает героинь в другом ракурсе. Реплики Любы более напевны, полны сочувствия к Алке, женщина однозначно лидирует в этом дуэте. Реплики Алки более краткие, речевые: она выглядит растеряннo, ее застало врасплох решение Любы оставить Сергея,

и здесь героиня понимает, что надедала. Она принимает решение, которое не противоречит совести, – оставить Сергея.

Интересно решены коллективные сцены в опере «Ревизор». В опере имеется одна хоровая сцена – это хор купцов⁵, однако более важны драматургически ансамбли. И это вполне логично, так как здесь все герои выступают индивидуалистами, не демонстрируют общности, единства. Г.Н. Иванов сделал акценты на типажах, характерах персонажей. Другое принципиальное отличие от оперы «Алкины песни» – то, что и хор, и ансамбли в «Ревизоре» менее живописны. Если в «Алкиных песнях» они наполнены колоритом деревни, отображают доброжелательное отношение композитора к представителям народа, порой добродушную иронию над глупыми привычками и мелкими недостатками, то в опере «Ревизор» все номера функциональны, действительны, полны сатиры.

Завязкой сюжета можно считать сцену чтения письма «Я пригласил Вас, господа», в которой солирует Городничий, а чиновники представляют ансамбль (Ляпкин-Тяпкин, Земляника, Почтмейстер, Бобчинский, Добчинский). В ансамблевой сцене «К нам едет ревизор», которая является развитием действия, Г.Н. Иванов использует канон, подчеркивая основную фразу «Как ревизор?», а также реплики: «Крысы», «Секретными», «Из Петербурга», «Инкогнито». Благодаря таким бессвязным репликам, создается атмосфера растерянности, недоумения. В основу канона положена краткая музыкальная фраза, состоящая из репетиций на одном звуке, при этом

каждый новый персонаж вступает на полутон ниже. В чем-то это напоминает музыкально-риторическую фигуру анабазиса. Каждый голос рельефно высвечен, поэтому эффект устрашения от повторения реплик усиливается, а сами участники выглядят карикатурно. Диссонантная гармония в фактуре добавляет ощущение дисгармонии, неустойчивости и на этом фоне соло Городничего, пересказывающего письмо, звучит более выразительно.

Дуэт Марьи Антоновны и Анны Андреевны «Стонет сизый голубочек» на музыку Ф.М. Дубянского оттеняет накалившуюся ситуацию, вносит лирическую нотку.

Самое начало второго акта – квинтет «Нам нужно что-то предпринять» создает атмосферу волнительного, тревожного ожидания, предчувствия событий, которые необходимо предотвратить. По своей драматургической функции это развитие действия. Чтобы передать ощущение спешки, композитор применяет фугированную форму. Сценка состоит из трех разделов. В первом каждый персонаж присоединяется к ансамблю, начиная с Тяпкина. Даны четыре проведения темы (не по числу персонажей). Логика вступления голосов весьма органична: композитор вводит попарно бас – тенор, баритон – тенор, что создает регистровые и тембровые контрасты.

Тематический материал основан на чередовании ряда интервалов – секунда, терция, прерывающихся паузами, базовая интонация – ямбическая. Так возникает ощущение запыхавшегося персонажа. Очевидно, что следующие проведения – неточные, в них меняется поря-

док интервалов (б.2-м.3, м.3-б.2), а в четвертом проведении интервалы расширяются – ум.4, б.2.

Второй раздел основан на пересказе фантазмагорического сновидения Городничего, и именно здесь происходит кульминация: композитор применяет технику антифонария, при которой группы ансамбля чередуются друг с другом, создавая эффект эха. В коде важнейшим средством становится динамика. Сначала на *pp*, а затем на *ff* повторяется фраза «Боязно!», отражая гамму охвативших чиновников чувств – от робкого страха – до паники и ужаса. Учитывая отсутствие единения в группе чиновников, понятно, почему композитор обращается не к хоровому, а к ансамблевому решению: он рисует сцену, в которой демонстрируется общее чувство страха, но каждый боится сам за себя.

Сцена взяточничества – это усиление конфликтной ситуации, приближающая ее к кульминации. Здесь происходит серия диалогов, но все персонажи наконец-то представлены индивидуальными музыкальными характеристиками в виде своеобразной портретной галереи. Объединяющим началом служат высказывания Хлестакова: «А он (имя взяточника) тоже хороший человек!». Финальная «немая» сцена, основанная на одной фразе: «Беспримерная конфузия!», является последней кульминацией и одновременно развязкой действия, как и в первоисточнике.

В опереттах ситуация иная, учитывая большое количество разговорных эпизодов: некоторые важные в драматургии линии решаются вербально, как, например, вся тема, связанная с Лениным. В «Двух цве-

тах времени» это и сцена письма Ленину и центральная сцена в его кабинете, где происходит смысловая кульминация произведения. Развязка той линии и вовсе остается за кадром – о «Поднятой целине», с помощью присланного Лениным трактора, говорится косвенно. Вербально решены и яркие сцены гибели коммунара Ромки. Сцены могут быть как чисто разговорные, так и сочетать разговорные диалоги с ансамблевыми вставками. Средоточием комизма становятся нентированные сцены приема в ряды сельчан в оперетте «Два цвета времени» в I и II действиях и такой подход оправдан: часть реплик могла бы «потеряться» в омузыкаленной речи. То же можно сказать про финальную сцену. Желанием приблизиться к реальности продиктовано и наличие разговорных диалогов Нади и Леньки в массовой сцене на базаре в «Рябине красной», а также речевые диалоги родителей Жени с Умирашкиным в оперетте «У моря Обского».

Собственно хоровые разделы различны по значению. Например, коллективные песни играют важнейшую роль в спектаклях: это «Песня о рябине» из оперетты «Два цвета времени». Она – эмоциональный зачин всего сочинения, носитель идеи: неслучайно этот номер появляется несколько раз. Аналогичную функцию выполняет «Песня о дружбе» из оперетты «У моря Обского», задавая основной импульс, темп и настроение действия. В музыкальном плане оба номера отражают стиль советской массовой песни: написаны в куплетной форме с неоднократным повтором лейтмотива, отличаются преобладанием ясной и прозрачной,

гомофонно-гармонической фактуры, использованием основных функциональных оборотов, а также мелодики, основанной на ритмоинтонационном комплексе, синтезирующем черты марша и романса.

Важны в плане драматургии и сцены, решенные с помощью разговорной вокальной речи. Так, многообразие персонажей, контраст и конфликт показаны, например, в «сцене на базаре» и сцене с родителями Жени. Хор на базаре из «Рябины красной» оттеняет основную тему, связанную с революционной борьбой, и переключает внимание зрителя на жизнь обывателей, бытовую ее сторону, вписывая все события в контекст эпохи. Это весьма колоритная сценка. В драматургическом плане здесь происходит напластование двух смысловых линий – базарного гомона и шума, полярных точек зрения, с одной стороны, и личных мыслей связистки Нади, которая критически оценивает обстановку и разрабатывает «план мести» всем врагам революции.

Тематический материал, сопоставляющийся друг с другом, образует пеструю вереницу музыкальных образов (нищие, воры, обыватели, белогвардейцы, купцы, представители красного подполья), в чем-то отдаленно напоминая принцип построения 4-й картины «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Часто в общем гомоне музыкальные характеристики отличаются восклицательным характером интонаций, различаются только вербальные реплики, которые выкрикивают участники сцены.

Имеются и сцены, оттеняющие основное действие, подчеркивающие колорит места и времени – это

«Частушки», «Страдания» из оперетты «У моря Обского», дуэт Наташи и Ярослав, трио уголовников. При наличии ярких музыкальных образов и красочных сцен представляется, что в опереттах композитор допустил драматургические промахи: наиболее показательные и ключевые сцены лишены музыкального оформления, а даются вербально. Это, в частности, все финалы и развязки конфликта, уже упомянутая линия поездки «ходоков» к Ленину («Два цвета времени»), разоблачение переодевания главной героини Жени и линия конфликта, связанная с персонажем Отаром («У моря Обского»). Все это снизило роль собственно музыки в опереттах, отчасти перенеся акцент в область драмы.

В то же время, очевидно, что для Г.Н. Иванова массовость, коллективность – своего рода маркер духовного, идейного единства, положительного начала. Даже если народ предстал в качестве множества индивидов, это было единство многообразия, то есть сообщества, сплоченного и объединенного в своих основных убеждениях. Показателем становятся решения в опереттах «У моря Обского», «Два

цвета времени», «Рябина красная», в опере «Алкины песни». Возникающие разногласия, как правило, приводятся к консенсусу в общих выводах. И наличие определенной «общественной монолитности» обуславливает важную роль хоровых и ансамблево-диалогичных сцен. Очевидно, что в музыкальных номерах композитор использует все приемы письма, типичные для его времени.

Опера «Ревизор» стоит особняком в творчестве Г.Н. Иванова: в ней нет как такового коллектива, народа. Имеется лишь разрозненная по своим мыслям группа чиновников, объединенная на время одной угрозой, которой и пытается противостоять. Потому в данном произведении массовые номера сводятся к ансамблям с индивидуальными партиями и текстами, в которых персонажи выступают разобщенно. Таким образом, к оппозиции вокальная интонация как признак положительного импульса – не вокальная интонация как признак отрицательного, в опусах сибирского композитора добавляется оппозиция: хоровое и коллективное единство в качестве позитивного начала, обособленность как маркер негативного.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о произведениях Г.Н. Иванова см.: (Гуляева Е., 2022).

² Джон Борисович Амирагов – дирижер, руководил музыкальной частью Алтайского театра с 1956 г.

³ Действительно, после премьеры в Новосибирске состоялась премьера в Алтайском музыкальном театре.

⁴ Люба, Сергей, Алка – герои оперы «Алкины песни».

⁵ Напомним, что единственная сцена, в которой действительно показано единство персонажей – хор купцов. Текст связан с жалобой «Челом бьем вашей милости! Обижательство терпим понапрасну!». Поэтому вполне объяснима хоральная фактура, избранная композитором. Хор достаточно развернут, гармонически решен просто – это череда консонансов, T-S отношения.

ЛИТЕРАТУРА

Александров П. Герои пьесы пришли в театр // Вечерний Новосибирск. 1961. 10 нояб.

Александрова Е.И. Хор на оперной сцене // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. Вып. 2. С. 29–37.

Асиновская А.А. Опера Георгия Иванова «Алкина песня» // История музыкальной культуры Сибири (на рубеже XIX–XX вв.): Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. С. 104–120.

Гуляева Е.С. «Два цвета времени» Г.Н. Иванова: Реальность и вымысел // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 58–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-58-71.

Калужский В.М. Композитор Георгий Иванов: Черты творчества // Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): Сб. тр. (межвуз.). Новосибирск, 1983. Вып. 1. С. 129–141.

Митина Е. У моря Обского // Вечерний Новосибирск. 1961. 16 нояб.

REFERENCES

Aleksandrov, P. (1961), “The heroes of the play came to the theater”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 10 November. (in Russ.)

Aleksandrova, E.I. (2011), “Chorus on the opera stage”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian music almanac], Issue 2, pp. 29–37. (in Russ.)

Asinovskaya, A.A. (1978), “Opera by Georgy Ivanov «Alkinas song»”, *Istoriya muzykal'noi kul'tury Sibiri (na rubezhe XIX–XX vv.): Trudy GMPI im. Gnesinykh* [The history of musical culture of Siberia (at the turn of the XIX–XX centuries): Proceedings of the GMPI im. Gnessin], Moscow, pp. 104–120. (in Russ.)

Gulyaeva, E.S. (2022), “«Two Colors of Time» by G.N. Ivanov: reality and fiction”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 58–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-58-71. (in Russ.)

Kaluzhskii, V.M. (1983), “Composer Georgy Ivanov: Features of creativity”, *Tvorchestvo kompozitorov Sibiri (voprosy muzykal'nogo yazyka i stilya)* [Creativity of Siberian composers (questions of musical language and style)], Novosibirsk, Issue 1, pp. 129–141. (in Russ.)

Mitina, E. (1961), “By the Sea of Ob”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 16 November. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гуляева Екатерина Сергеевна, аспирантка III курса Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирской специальной музыкальной школы (колледжа)
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Author Information

Ekaterina S. Gulyaeva, a 3rd-year postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, a teacher of musical and theoretical disciplines of the Novosibirsk Special Music School (college)
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Поступила в редакцию 23.09.2022

После доработки 31.01.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 23.09.2022

Revised 31.01.2023

Accepted for publication 12.02.2023

© Сушлякова, А.А., 2023

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-58-69

TANGO NUEVO А. ПЬЯЦЦОЛЛЫ: ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОГО КОНЦЕРТИРОВАНИЯ В СОЧИНЕНИЯХ 1970–1980-х гг.

А.А. Сушлякова¹

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

Аннотация. Музыка Астора Пьяццоллы – реформатора «мира танго» – широко востребована в современной культуре. Стилизовое обновление традиционного канона танго было решено композитором в контексте многовекторных поисков второй половины XX в. «Авторский» вариант преломления классического прообраза жанра – открытый им стиль tango nuevo – сделал композитора «латиноамериканским авангардистом». Его наследие составляет более 700 произведений в разных жанрово-стилистических манерах, среди которых новой фазой зрелости композитора отмечены инструментальные концерты 1970–1980-х гг. – *Aconcagua* и *Double concerto*. В статье сформулированы признаки жанрово-стилистического канона «классического танго» для выявления новизны стиля tango nuevo. Природа новаторских открытий в концертах Пьяццоллы предстает сквозь призму отечественной теории концертирования нового типа, обобщившей творческие находки композиторов-академистов XX столетия. В приведенных аналитических наблюдениях раскрыт индивидуальный подход Пьяццоллы в трактовке жанра. Он отмечен претворением концертных принципов мышления современного европейского типа: разнообразием инструментальных составов, обогащением функций тембров и их конструктивно-драматургическим применением – динамичной сменой и смелым сочетанием инструментов. Анализ приемов ритмической работы позволил обнаружить формообразующую роль акцентно-ритмического и метрического синкопирования в сочетании с приемами музицирования, близкими фольклорной и джазовой традиции. Росту в организации концертного жанра принципа действенной диалогичности способствует также тематический материал. Анализ выявил разные типы изложения, способы их интонационного единства.

Ключевые слова: танго, Астор Пьяццолла, tango nuevo, принципы современного концертирования, концерт

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Сушлякова А.А. Tango nuevo А. Пьяццоллы: Принципы современного концертирования в сочинениях 1970–1980-х гг. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-58-69.

TANGO NUEVO BY A. PIAZZOLLA: PRINCIPLES OF CONTEMPORARY CONCERT PERFORMANCE IN THE COMPOSITIONS OF THE 1970s – 1980s

A.A. Sushlyakova¹

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

Abstract. The music of Astor Piazzolla – the reformer of the “tango world” is in great demand in contemporary culture. Stylistic renewal of the traditional canon of tango was made by the composer in the context of multi-vector search of the second part of the 20th century. The

“author's” version of a refraction of the classic prototype of the genre – the style tango nuevo discovered by him – made the composer a “Latin American avant-garde”. His legacy consists of more than 700 works in different genre-and-stylistic manners, among which the instrumental concertos of 1970–1980s – Aconcagua and Double concerto – mark the composer's new phase of maturity. The article formulates the features of genre and stylistic canon of “classical tango” to reveal the novelty of tango nuevo style. The nature of Piazzolla's concertos is shown in the light of domestic concerto theory of a new type which generalised the creative discoveries of academic composers of the XX century. These analytical observations reveal Piazzolla's individual approach to the genre. He was marked by the realisation of concerto principles of contemporary European thinking: a variety of instrumental compositions, enriched timbral functions and their constructive and dramatic use – dynamic changes and daring combinations of instruments. The analysis of rhythmic methods reveals the form-forming role of accent-rhythmic and metrical syncopation in combination with the methods of music-making, close to the folk and jazz tradition. The thematic material also contributes to the growth of the principle of effective dialogicality in the organisation of the concert genre. The analysis revealed different types of presentation, the ways of their intonation unity.

Keywords: tango, Astor Piazzolla, tango nuevo, principles of modern concerto, concerto

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

For citation: Sushlyakova, A.A. (2023), “Tango nuevo by A. Piazzolla: Principles of contemporary concert performance in the compositions of the 1970s – 1980s”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-58-69.

Но, ни годам, ни смерти не подвластны,
Пребудут в танго те, кто прахом стали.

Х.Л. Борхес «Танго»

Жанр танго, имея в арсенале стремительно пройденного исторического пути череду переломных моментов, счастливо минуя трагическую участь других танцевально-зрелищных форм, сценическая судьба которых прекратилась, продолжает сохранять главенствующие позиции в мире искусства. О танго и А. Пьяццолле – главного мэтра танго, музыканта-исполнителя и композитора, пишут многие, представляя факты истории жанра, его бытования в современном мире танцевальных и концертных залов.

Определяющим вкладом в разработку темы стал монументальный труд П.А. Пичугина «Аргентинское танго» (2010), последнюю главу которого он посвящает «Великому Астору». Важны историко-культурологический и культурно-региональный контексты изучения латиноамериканской музыкальной культуры,

развернутые в исследованиях В.Р. Доценко, И.А. Кряжевой, О.А. Платоновой¹. Однако панорамные подходы дают скорее импульсы к углублению в природу жанра и его новации. Для понимания неочевидной роли аргентинского «маэстро танго» необходим комплексный тип изучения, особенно жанрово-стилистических проблем его музыки. Черты целостного облика композиторского письма (с рядом ценных наблюдений) намечены в статье Е.В. Чемезовой «“Новое танго” Астора Пьяццоллы: черты стиля» (2009), но в других известных нам публикациях² интерес связан с изучением некоторых свойств музыкального языка или формообразования.

Накопленный материал позволяет осознать жанрово-стилистический канон классического танго, сложившийся в первое десятилетие XX в., так называемую эпоху «старой гвардии» (А. Вильольдо,

Р. Фирпо, Ф. Канаро и др.). Сосредоточившись на музыкально-стилистическом аспекте жанрового канона танго, обратим внимание на жанрообразующую роль закрепленных тембровых компонентов – напряженного тембра бандонеона, сочетающего экспрессию и томность, и импровизационность скрипки как мелодического фактора чувственного начала. Своеобразие жанра определяет также ритмический рисунок интонирования, выступающий в виде контрапункта контрастных фактурно-ритмических пластов, рождающих особый эффект вибрации / качания звукообразов. Он базируется на сочетании упругого оstinatного акцентно-регулярного рисунка в группе низких тембров и рисунка ритмически достаточно разнообразного, узорчатого в мелодическом комплексе.

Составные элементы жанрово-стилевой системы создали фундамент модели *tango nuevo* Пьяццоллы. Необычайная притягательность его музыки заключается в принадлежности к двум совершенно разным по своей природе – национальной (*tango porteco*, «территориальное» танго) и европейской / салонной и эстрадной – разновидностям танго (по классификации американского исследователя Рамона Пелински, дано по: (Munarriz A., 2015, p. 134)).

Другой причиной неповторимого своеобразия *tango nuevo* стало объединение «словарей» разных музыкально-творческих систем: традиционно-фольклорного и профессионально-композиторского (европейского типа) в сочетании с приемами массовых форм музицирования (аргентинских и афроамериканских). Этот сплав в творчестве композитора дается в контексте усложнения совре-

менными новациями средств языка с расширением образно-эмоциональной сферы и углублением концептуальной трактовки программного содержания жанра. Опираясь на опыт коллег-музыкантов, в творчестве которых в 1920–1940-е гг. шло взаимопроникновение стилистики европейской академической музыки и джаза, Пьяццолла нашел свое русло поиска в этом движении «третьего течения» (Schuller G., 1986, p. 114–118), экспериментируя с тембросоставами джаз-ансамблей и сложной системой ритмоакцентных моделей.

В итоге композитором был сформирован уникальный облик танго, чему в немалой степени способствовала также концертность современного европейского типа, механизмы которой органично введены Пьяццоллой в сложносоставную структуру жанра. Анализ этого аспекта находится в центре внимания автора статьи.

Новые ресурсы концертной музыки в XX в., выявленные российскими музыковедами³, обусловлены ростом ее процессуальных возможностей: усилением состязательности приемом единовременного контраста партий, конфликтностью симфонического плана. Динамизация виртуозно-состязательной природы концертной организации способствовала невербальному выражению обострившихся в XX столетии жизненных коллизий, опосредованно выражая «нервическую» атмосферу эпохи. «Чистый» инструментальный жанр постепенно наделялся театральными чертами. Эти качества – создание ситуации «состязания / поединка» – оказались родственны природе танго.

Образцами подобного «пересочинения» жанра во многом предстают исследуемые концерты Пьяццоллы 1970–1980-х гг. – этапа творческой зрелости, обретающие вид «жанрового двухголосия» из-за взаимодействия двух лексик – аргентинского типа танго и европейской разновидности жанра концерта.

Сущность концертирования нового типа в большинстве анализируемых сочинений «маэстро танго» демонстрирует не только «соревновательность», где каждый обладает уникальным «самовыражением» солиста / солистов и оркестра, но поражает мастерским совершенством ведения диалога, при котором два начала «развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» (Асафьев Б., 1929, с. 308).

Новации концертного мышления Пьяццоллы обнаруживаются в ходе анализа двух сочинений: Концерта для бандонеона с оркестром (далее – **Aconcagua**, 1979) и Двойного концерта для бандонеона, гитары и камерного оркестра (далее – **Double concerto**, 1985)⁴. В фокусе внимания находится композиторская работа над тембровой партитурой концертов: функциями инструментальных партий, ритмической и интонационно-тематической организацией музыкальной ткани, позволившая обнаружить индивидуальное претворение общих механизмов современной концертности.

Тембровые приемы концертирования. Тембровый диалог в концертах Пьяццоллы решает по-разному. В **Aconcagua** – образно-стилистические контрасты звучания солиста –

бандонеона не вступают в противоборство с оркестром, участие которого носит поддерживающий характер, местами сдерживающий чувственность концертирующего инструмента. Звучание инструментов подчинено общей «идее союзничества». Диалог представлен (по классификации И.К. Кузнецова (см.: (Кузнецов И., 1980))) достаточно типовыми приемами игры: 1) ленточно-аккордового типа (I часть тт. 59–63, 184–188), 2) орнаментального концертирования (I часть тт. 47–59, 172–184; II часть тт. 115–123), 3) колористически-пассажного концертирования, не связанного (в отличие от орнаментального) с рельефным тематизмом сочинения (I часть тт. 1–21, 99–115, 123–131).

Однако партия бандонеона насыщена виртуозными пассажами, мелкоузорчатыми движениями, своего рода имитацией импровизации, нередко усложняемой Пьяццоллой в ходе собственного исполнения. Каденционные разделы, в отличие от привычно кульминирующей роли, обильно применяются в качестве связок и снятия напряжения (I часть, тт. 95–104, 146–154), подчиняясь организующей формуле «бас-аккорд». В других частях в партии бандонеона предпочитается вариационное развитие выразительного мелодического тематизма (например, II часть, тт. 1–34, раздел С, III часть, тт. 145–153).

Введение в состав группы перкуссии кубинского шумового музыкального инструмента гуиро обогатило музыку характерным тембровым эффектом «стрекочущих» шумов, подчеркивающих жанровую природу в действенных крайних частях.

Группа ударных инструментов выполняет важную функцию метрического «каркаса» музыкального материала, выделяя опорные доли четырехдольной организации, но отмечая при этом пунктирные ритмо-формулы и внутренние синкопы – важные «знаки» жанровой модели танго (в быстрых частях / разделах формы).

Сквозная роль фортепиано связана с обогащением его концертных возможностей – ростом их значимости в развитии партитуры, приобретая характер достаточно масштабного (расширенный диапазон, массивные аккорды) технически сложного виртуозного высказывания в III части. Колористически-живописным подголоском (в виде арпеджированных аккордов, глиссандо, флажолетов), «расцвечивающим» гармоническим фактором выступает арфа. Роль струнной группы многопланова: наряду с проведением тематического материала как сдерживающего фактора импровизаций солиста она участвует в показе особых тембровых находок Пьяццоллы (III часть, раздел C, тт. 145–188, с приемами игры глиссандо в стиле блюза и tambor (с исп. – «барабан»), с резкими и ритмичными ударами по струнам).

В **Double concerto** «оппонентом и союзником» бандонеона становится классическая гитара. Этот дуэт применялся для выражения исконного «словаря страсти» в вечном притяжении–противоборстве мужчины и женщины, укоренившемся в архетипе двух близких культур – Испании и Аргентины. В отличие от Германии – места рождения и бытования инструмента в церквях благодаря схожей органно-хо-

ральной звучности, бандонеон сумел ассимилироваться на юге другого континента и обрести совсем иную фонику, олицетворяющую чувственный мир танго.

Технические и тембровые возможности каждого из инструментов-солистов представлены в I части концерта. Доминирующая роль гитары, диапазон которой достигает пяти октав, в партитуре подкреплена солированием в первом разделе части. Композитор предоставил ей свободу в выборе характера исполнения – темпа, обозначенного ремаркой *ad lib.*, с введением ремарок *accel.*, *romantico*, широкой палитрой частых изменений нюансов динамики. Нотный текст, изобилующий случайными встречными знаками, демонстрирует грандиозный спектр регистровых и технических возможностей инструмента – глиссандо, трели, флажолеты, тремоло, игра двойными нотами и аккордами, разнообразие фигураций с ритмическим дроблением долей (секстоли, септоли), приемов певучей и отрывистой артикуляции звука. Звукоподражательный перкуссионный тембр воспроизводится приемом гольпе – ударом по деке безымянным или средним пальцем правой руки.

В характере «диалога-равноправия» со сменой функций инструментов и контрастом регистров решен дуэт бандонеона и гитары во втором разделе *Lentamente* I части. Рельефный тематизм гитары (согласно ремаркам *ad lib.*, *meno mosso*, *rit.*) и импровизации певучего голоса бандонеона в довольно низком регистре местами обретают слитность и метроритмическую организованность, однако сохраняя свободу дыхания.

Классическая структура цикла в *Aconcagua* обновлена в *Double concerto* своего рода прелюдированием в *Introduccion*, II части «Милонга» и III части «Танго» отчасти продолжают демонстрировать свободу в решении цикла, напоминающая рапсодическую «цепь танцев». Анализ выявляет мастерски изобретательное применение приемов концертирования – со стилизацией фольклорной манеры игры в «Милонге» и профессионально-фугированной в финальном «Танго», тоже расцвеченной штрихами в виде акцентов, сфорцандо, быстрых глиссандо, вновь встречающимся приемом *pizz. tambour* (тт. 192 – до конца), с экспрессивным ростом динамики от пианиссимо к *fff*. Обрамлением становится музицирование двух солирующих тембров в небольшом разделе с ремаркой *ad lib.* (тт. 122–133), – возвращение импровизационной свободы в мелодическом изложении, с «узорами» появляющихся мордентов и красочного обилия знаков альтерации.

Таким образом, драматургия частей *Double concerto* демонстрирует разные виды тембровых диалогов в русле концертной состязательности и способов объединения виртуозных солистов.

Ритмическая драматургия. Роль ритма в организации концертного диалога отчетливо улавливается в музыке Пьяццоллы. В динамично-действенных частях / разделах формы каждого из концертов представлены основные ритмические модели в виде горизонтальной и вертикальной структур. Интенсивное развитие в горизонтальных пластах музыкальной ткани направлено на создание приемов вариантного рас-

цвечивания и комбинаторных перестановок главенствующих ритмических моделей. Основной фактор показа и развития вертикали – полиритмия, создаваемая индивидуальными ритмическими рисунками тембровых партий.

Показательно они даны в I части *Aconcagua* во вступлении в партии бандонеона. Организация ритмических моделей горизонтального типа основывается на двух принципах: 1) неравномерном чередовании первой толчковой доли метра и ее вуалирования паузой и 2) непредсказуемом акцентном выделении внутренних или последних слабых долей такта. Время от времени композитор словно останавливает процесс постоянной игры вариантами, возвращая лейтритмическую конструкцию – устойчивую фигуру, выраженную синкопой на слабой доле такта.

Полиритмическая организация вертикальной модели во вступлении и экспозиционной фазе представлена в виде трех темброритмических компонентов оркестровой ткани:

- группа струнных инструментов и рояль выполняют аккордово-гармоническую функцию: их ритм выдержан в регулярных повторах синкопированной формулы;

- в группе низких струнных инструментов и перкуссии преобладает оstinatно-вариантный ритмический план – в функции *cantus firmus*;

- колористический «голос» арфы (во вступлении к I части) выделяет толчковую первую долю метра, затем расцвечивая ткань глиссандо-пробежкой, лишенной определенного ритмического рисунка.

Данный принцип ритмической организации в пластовой фактуре

Пример 1. Milonga (A): тт. 5–8



характерен и для III части Double concerto, которая строится по принципу сопоставления / контраста двух ритмомелодических комплексов.

Особенности части – постоянные метроритмические «сбивки» и неожиданное паузирование, впервые появляющиеся в дуэте двух концертирующих инструментов – в проведении темы гитарой (тт. 9–16) и неустойчивом противосложении в партии бандонеона. Еще одним авторским приемом, близким джазу, является индивидуальная расстановка акцентов, образующих эффект свинга. Для подобного рода игры специалисты джазовой импровизации (Столяр Р., 2021, с. 78) употребляют термин парадоксальная акцентировка, когда сильные доли становятся слабыми, а слабые – сильными.

Для лирических разделов формы в циклах обоих концертов характерны принцип «размывания» четких ритмоструктур и превалирование весьма свободного изложения: например, основная ритмоструктура мелодической линии в партии бандонеона в Asopcaqua узнаваема только благодаря сохранению начальной синкопы в каждом предложении, в то время как акценты сильной и слабой долей нивелированы. Во II части Double concerto в ряде случаев сильная или относительно сильная доля в изложении темы «прячется» паузой или залигованным звуком, в других – акцентность усиливается с появлением импульса-толчка, падающего на любую

долю такта из-за ее ритмического дробления (пример 1).

Эффект синкопированности индивидуального рисунка проявляется также в партии гитары из-за мордента на слабой доли такта. Струнная группа инструментов дублирует партию солирующего тембра, акцентируя тем самым эффект составительности, что свидетельствует о внесении в «Милонгу» принципа полиритмии.

Интонационно-тематическая организация. Преобладающий тип интонационно-тематической организации концертов можно оценить как «диалог согласия» модусного типа (Антонова Е., 1989, с. 11), в котором реплики взаимодополняют, а не противоречат друг другу. Целостность проявляется и в конструкциях тем. Так, в I части концерта Asopcaqua задействован принцип момотивности – первые 4 такта темы вступления являются интонационным ядром материала ГП в экспозиционном и репризном разделах (пример 2).

Единством, несмотря на контраст темповых сопоставлений и характера музыки между разделами формы (в финале Presto / A, Melancolico final / B, Pesante / C), наделена интонационная организация III части: в Pesante тематический материал эпизодов напрямую связан с Presto – его тема проходит в увеличении. Объединяющим фактором выступает (помимо акцентных особенностей метроритмической организации, встречающихся в сочинениях

Пример 2. Вступление → А (экспозиционный раздел)



Пьяццоллы чаще, чем традиционный ритм танго) имитационно-полифонический принцип развития. Он свойствен финалам, в которых (как в *Aconcagua*: а – тт. 1–24, а1 – тт. 81–88) дано сопоставление первых и вторых скрипок в канонической технике письма (тт. 1–2), объединенных аккомпанементов или расцветивание срединных голосов низких тембров.

Приметой современности в стиле *tango nuevo* Пьяццоллы становится диалог культур разных эпох, в разнообразных вариантах показанный в концертах. В репризе II части *Aconcagua* (тт. 115–131) жанровый тематизм в группе струнных проходит в каноническом наложении имитационных переключек в партиях рояля и бандонеона; в среднем разделе тема предстает в увеличении в генеральной кульминации (тт. 123–130).

Новым качеством в I части *Double concerto* выступает импровизационно-музицирующий тематизм с отсутствием метроритмической основы в бестактовом изложении соло гитары – в духе барочного прелюдирования.

Классико-романтические влияния ощутимы во внедрении в традиционный тематический комплекс гармонического компонента. Напри-

мер, в партии солирующего бандонеона опорным каркасом мелодии выступает уменьшенный септаккорд⁵. Завершающий фразу восходящий скачок, ритмический каркас, оформленный первыми тремя длительностями, и последовательная закономерность распределения гармонических функций – устойчивый набор, лежащий в основе тематического материала и действующий на протяжении всей части.

Наиболее смелым примером осовременивания стиля танго Пьяццоллы становится принцип углубления концептуального содержания музыки в *Двойном концерте* с помощью интертекстуального принципа композиции для передачи скрытого авторского замысла. Он раскрывается в сочинении посредством самоцитирования – заимствования интонационно-тематического материала, подразумевающего автобиографическое прочтение сочинения. Так, крайние разделы II части решены в духе вариации на тему танго *Oblivion* (1982–1984), проникнутой «редкой поэтической возвышенностью» (Имханицкий М., 2006, с. 485), которая символизирует преследующее в последние годы композитора состояние покинутости, утраты, ностальгии о прошлом (пример 3).

Пример 3. Milonga (A) -> Oblivion

тт. 131–133



тт. 17–19



Пример 4. Milonga (B) -> Libertango

тт. 103–109



тт. 49–51



Во втором разделе В используется материал, близкий к материалу всемирно знаменитого Libertango (1973) – визитной карточки композиторского творчества (пример 4).

Еще одной «реминисценцией собственной жизни» в музыке этой части становится драматургический прием «истаивания», уход в небытие, «пустоту», ранее встречавшийся в пьесе Adios Nonino (1959), вновь привнося в замысел концерта ноты личной драмы – сочинение было написано спустя несколько дней после смерти отца.

Завершая статью, заметим, что цитата из стихотворения «Танго»

Х.Л. Борхеса, приведенная в качестве эпиграфа, не случайна. Творческие взгляды двух гениев, чей вклад в мировое признание своей культуры и развитие жанра танго неоценим, имеют важную связь. Как литература Борхеса, поднимающая «читателя в собственных глазах, не унижая никогда» (Вайль П., 2013, с. 206), музыка Пьяццоллы вносит в танго мир серьезных переживаний посредством демократичного языка общения. Он говорит с аудиторией на равных, обсуждая волнующие жизненные проблемы, давая возможность множественного прочтения смыслового подтекста своих сочинений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Доценко В. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков.: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 601 с.; Кряжева И. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 295 с.; Платонова О. Сальса как феномен латиноамериканской культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2015. 226 с.

² Секретова Л. Танго-мир Астора Пьяццоллы // Искусствознание: Теория, история, практика. Челябинск: ЮУрГГИИ, 2018. С. 25–33; Чупахина Т., Чупахин С. Новаторские черты Астора Пьяццоллы в стиле танго // Инновационная наука как основа развития современного государства. СПб.: КультИнформПресс, 2017. С. 58–63; Безрукова Л. Танго-миниатюра как центральное звено в стилевой системе Астора Пьяццоллы // Искусство как феномен культуры: Традиции и перспективы. М.: ГКА им. Маймонида, 2018. С. 238–245.

³ Базой для выявления главных принципов современного концертирования стали исследования ряда музыковедов: Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: МГК им П.И. Чайковского, 2010. 356 с.; Кузнецов И.К. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.; Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Сов. композитор, 1988. 271 с.; Уткин А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в инструментальной музыке 1960–1970-х годов. Л., 1979. С. 63–84.

⁴ Для наглядности наблюдений представим композиционный облик концертных сочинений Пьяццоллы:

ACONCAGUA

Название **ACONCAGUA** означает высочайшую вершину в горном массиве Анд, расположенную на территории аргентинской провинции Мендоса

Состав исполнителей: бандонеон, фортепиано, арфа, группа перкуссии (литавры, большой барабан, треугольник, гуиро) и полный квинтет партий струнных инструментов

I часть Allegro marcato (h-moll)

Вступление – А главная партия (тт. 31–62), побочная партия (тт. 63–78), заключительная партия (тт. 79–94) – каденция (тт. 95–104) – В (тт. 105–145) – каденция (тт. 146–154) – А (тт. 155–187) – кода (тт. 188–198)

II часть Moderato (a-moll)

А (тт. 1–66) – В (тт. 67–81, g-moll) – ложная реприза (тт. 82–114, h-moll) – A1 (тт. 115–130, a-moll) – кода (тт. 131–140)

III часть (a-moll)

Presto (А, тт. 1–124) – Melancolico final (В, тт. 124–144) – Pesante (С, тт. 145–188)

DOUBLE CONCERTO

Концерт имеет подзаголовок «Hommage a Liège» – посвящение Международному фестивалю гитары в городе Льеж (Бельгия)

Состав исполнителей: для бандонеона, гитары и камерного оркестра

I часть Introduccion (e-moll)

Раздел 1 – сольная импровизация гитары

Раздел 2 – дуэт бандонеона и гитары

II часть Milonga (e-moll – c-moll)

А – Andante (тт. 1–86)
В – Giocoso (тт. 87–130, C-dur)
А (тт. 131–151)

III часть Tango (g-moll)

А (тт. 1–75) – каденция (тт. 122–133) – А (тт. 134–182) – кода (тт. 183–201)

⁵ Надо заметить, что интонационной выразительности композитор добивается опорой протяженных мелодических линий на гармонические конструкции и тембровым расцвечиванием (например, в 34-тактовой теме медленной части Aconcagua). Приведем для примера гармонический каркас темы II части Double concerto:

1. t – умVII: I – VII (н) – VI – V – IV – VI; умVII – t: VI – V – IV – III – II – V;

2. умVII – S: I – VII (н) – VI – V – IV – I; DD → D (H-dur): III – II – I – VII – VI# → II (D);

3. t (e-moll) – yмVII: V – VI – VII – I – II – III – IV; yмVII – t: II – III – IV – VI – V – II – V;
 4. yмVII → t (a-moll): I – VII (н) – VI – V – VI – VII – I – V; DD → D (H-dur): II – III – II – III – II – III – III – II.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 20 с.

Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 400 с.

Вайль П.Л. Гений места. М.: АСТ: CORPUS, 2013. 448 с.

Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.

Пичугин П.А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.

Столяр Р.С. Джаз. Введение в стилистику: Учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2021. 112 с.

Чемезова Е.В. «Новое танго» Астора Пьяццоллы: Черты стиля // Музыковедение. 2009. № 7. С. 48–52.

Munarriz A. Tango... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s. Graduate program in music york university Toronto Ontario, 2015. 263 p.

Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986. 315 p.

REFERENCES

Antonova, E. (1989), *Zhanrovye priznaki instrumental'nogo kontserta i ikh pretvorenie v predklassicheskii period* [Genre features of an instrumental concert and their implementation in the pre-classical period], Abstract Cand. Sc. Thesis, Kiev, 20 p. (in Russ.)

Asafiev, B.V. (1929), *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 400 p. (in Russ.)

Chemezova, E.V. (2009), “«New Tango» by Astor Piazzolla: Features of style”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 7, pp. 48–52. (in Russ.)

Imkhanitskii, M.I. (2006), *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of bayan and accordion art], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 520 p. (in Russ.)

Kuznetsov, I. (1980), *Fortepiannyi kontsert (k istorii i teorii zhanra)* [Piano concerto (to the history and theory of the genre)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 20 p. (in Russ.)

Munarriz, A. (2015), *Tango... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s*, Graduate program in music york university Toronto Ontario, 263 p. (in Eng.)

Pichugin, P.A. (2010), *Argentinskoe tango* [Argentine Tango], Muzyka, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Schuller, G. (1986), *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*, Oxford University Press, New York, Oxford, 315 p. (in Eng.)

Stolyar, R.S. (2021), *Dzhaz. Vvedenie v stilistiku* [Jazz. Introduction to stylistics], Planeta muzyki, Saint Petersburg, 112 p. (in Russ.)

Weil, P.L. (2013), *Genii mesta* [The genius of place], ACT: CORPUS, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)

E-mail: sumb7673@gmail.com

Author Information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor G.A. Eremenko)

E-mail: sumb7673@gmail.com

Поступила в редакцию 18.01.2023

После доработки 10.02.2023

Принята к публикации 14.02.2023

Received 18.01.2023

Revised 10.02.2023

Accepted for publication 14.02.2023

© Волобуев, Н.Ю., 2023

УДК 781.68

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-70-79

СОНАТЫ К. ВОЛКОВА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 4 И 5: К ИЗУЧЕНИЮ НЕОФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Н.Ю. Волобуев¹

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

Аннотация. Цель статьи – выявление особенностей трактовки сонатной модели в сочинениях московского композитора К. Волкова рубежа тысячелетий. Его творчество разных жанров представляет собой значительный вклад в отечественную музыку благодаря яркому синтезу традиционного и новаторского, фольклорного и академического подходов. Использование композитором неофольклорных принципов композиции приводит к эпической трактовке сонатного жанра. В сонатах заметен рост надличного начала – архетипичность образов, космоцентризм мироощущения. Характерность, броскость, жанровая определенность тематического материала, его опора на песенность, танцевальность и картинность усиливают коммуникативный потенциал произведений. Особенности тематизма способствуют сжатию масштабов разделов формы и усилению их полифункциональности, снижению роли самостоятельных разработочных эпизодов, преобладанию вариантных способов обновления материала. Традиционное строение сонатного цикла преобразуется в иерархию трех- и двухфазных структур, что придает драматургии слитность и динамизм. «Редукция» формы при сохранении ее ясности рождает простоту восприятия, а симфоническая насыщенность усиливает многогранность и концептуальность образного строя сонаты, направленного на раскрытие темы взаимоотношений человека с миром и природой, обретающей ритуальные или трагедийные оттенки в воплощении.

Ключевые слова: фортепианная соната, Кирилл Волков, неофольклоризм, стиливой синтез, эпическая драматургия

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Волобуев Н.Ю. Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5: К изучению неофольклорной трактовки жанра // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 70–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-70-79.

SONATAS BY K. VOLKOV FOR PIANO no. 4 AND 5: ISSUES OF THE NEO-FOLKLORE INTERPRETATION OF THE GENRE

N.Yu. Volobuev¹

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

Abstract. The purpose of the article is to identificate interpretation features of the sonata model in the works of the turn of the millennium by the Moscow composer K. Volkov. His work of various genres is a significant contribution to Russian music due to a vivid synthesis of traditional and innovative, folklore and academic approaches. The composer's use of neo-folklore principles of composition leads to an epic interpretation of the sonata genre. The growth of the transpersonal dimension in the sonatas is noticeable – it is expressed in the archetypal nature of the images, the cosmocentrism of the worldview. The specificity, catchiness, genre clarity of the thematic material, its reliance on song, dance and picturesqueness enhance the communicative potential of the works. Features of thematism contribute to the compression of the scale of the sections of the form and the strengthening of their multifunctionality. There

is a decrease in the role of independent development episodes. Instead, variational methods of updating the material prevail. The traditional structure of the sonata cycle is transformed into a hierarchy of three-phase and two-phase structures. It gives the dramaturgy continuity and dynamism. The reduction of the form, while maintaining its clarity, provides simplicity of perception. Symphonic principle gives versatility and conceptuality to the figurative structure of the sonata, aimed at revealing the theme of man's relationship with the world and nature, which acquires ritual or tragic shades in the embodiment.

Keywords: piano sonata, Kirill Volkov, neo-folklorism, stylistic synthesis, epic dramaturgy

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

For citation: Volobuev, N.Yu. (2023), "Sonatas by K. Volkov for piano no. 4 and 5: issues of the neo-folklore interpretation of the genre", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 70–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-70-79.

Фортепианная соната – емкий жанр, позволяющий композитору не только реализовать многоплановость композиционно-образного мышления, своеобразие музыкального языка и трактовки цикла, но и творчески развить индивидуальный стилевой синтез. Этой способностью в полной мере обладает отечественная соната рубежа тысячелетий, активно ассимилирующая различные стилевые тенденции эпохи: неоромантизм (Р. Шедрин, Д. Смирнов), неоклассицизм (А. Чайковский), вплоть до раскрытия новой формы концептуализма с помощью приемов интертекстуальной техники письма (В. Екимовский).

Одним из действенных и естественных путей работы в академической музыке российских композиторов начала нового тысячелетия остается неофольклоризм. Открытый в начале XX столетия и связанный с именами И. Стравинского и Б. Бартока, неофольклоризм стал мощным музыкальным направлением XX в. Основой неофольклорного метода в композиции является новаторское использование материала и стилевых принципов фольклора разных жанров и периодов истории (приемов интонирования, ладовой и ритмической организации, испол-

нительских манер) в качестве основы произведения и развитие их с помощью технико-стилистических ресурсов современной музыки.

В отечественной музыке «взрыв» интереса к неофольклорным тенденциям (первоначально называемым в отечественном музыкознании «новой фольклорной волной») пришелся на 1960-е гг. (Р. Шедрин – Концерт для оркестра «Озорные частушки», В. Гаврилин – вокальный цикл «Русская тетрадь», Ю. Буцко – кантаты «Вечерок», «Свадебные песни» и др.), когда освоение новых композиторских технологий шло рука об руку с изучением глубинных пластов фольклора, в результате чего между ними обнаруживались тесные взаимосвязи (Григорьева Г., 1989, с. 72).

Существенными типологическими чертами неофольклорного движения становятся, по наблюдению исследователей, склонность к трактовке обрядовости с игровых позиций, попевочное строение мелодий, тотальная мелодическая вариативность, переменная ритмика и метрика, усиление гетерофонного начала в фактуре, преобладание вариантно-вариационных принципов развития, проникновение речевого начала в инструментальный тематизм, использование малообъемных

звукорядов, свободная манипуляция типовыми ладовыми моделями (трихорд, пентахорд, ангемитоника, двух-, трехзвучные простейшие мотивы) в сложном современном хроматическом контексте (см.: (Высоцкая М., 2011, с. 129)).

Влиятельность неофольклорного стиля связана с возможностью выразить индивидуальную творческую концепцию, опираясь на академический профессионализм и народное наследие, наделяя произведение современными средствами выразительности в сочетании с ясной доходчивостью языка.

В творчестве русских композиторов советского периода неофольклорный стиль чаще всего проявляется в синтетических жанрах – камерно-вокальных, сценических, в кантатно-ораториальном творчестве, но получил он также претворение в оркестровых и камерно-инструментальных опусах. Модель сонаты к XX в. трансформировалась в сложный жанр, придя к многоуровневой вопросо-ответной структуре, где «сонатная рифма» (исходное отношение ГП и ПП в экспозиции и их же конечное отношение в репризе) стала «диалогемой-архетипом» (Демешко Г., 2020, с. 11), в которой изначальная ситуация взаимного «непонимания» переходит в ситуацию разрешения конфликта с различными вариантами этого разрешения (Демешко Г., 2002, с. 20; 1980, с. 17).

В отечественном сонатном творчестве второй половины XX в. преимущественное значение приобрели эпическая и драматическая разновидности жанра: драматическая связана с интенсивностью разработочного развития, интона-

ционной остроконфликтностью материала, вариативностью исходов коллизии в финале от позитивных до трагических. Эпическая ветвь отличается яркостью и разнообразием тематизма, протяженностью развертывания, ясностью форм (Дельсон В., 1973, с. 61).

Неофольклорный вариант композиционно-стилевой трактовки сонатного жанра в силу особенностей материала тяготеет к эпической линии, что выражается в рельефности и броскости тематизма, преобладании вариантных способов развития над разработочными (Высоцкая М., 2011, с. 129), стройности формы, масштабной и монументальной архитектонике, «фресковости» письма, скульптурной статике образных характеристик (как следствие, преобладанию коллективного, «надличностного» начала), неконфликтном модусе повествования. Кроме того, неофольклорная трактовка языка, драматургии и формы наделяет жанр сонаты более высокими коммуникативными возможностями благодаря интонационной определенности, проявленности жанровых основ, «архетипичности» решения образов. Неофольклорный фокус показа усиливает картинное, изобразительно-пейзажное начало.

Среди значимых образцов русской фортепианной музыки неофольклорного стиля – сонаты Р. Щедрина (Первая соната для фортепиано, 1962), Б. Тищенко (Седьмая соната для фортепиано и колоколов, 1982), С. Слонимского (Соната для фортепиано, 1962). В них аналитики обращают внимание на активную симфонизацию используемого материала, сочетание народной интонационности с клас-

сическими формальными моделями (у Щедрина, см.: (Войницкий С., 2009, с. 62)) с интенсивным интонационным развитием, «ударным линейризмом» и эффектами звонности (у Тищенко, см.: (Гаккель Л., 1990, с. 282)), с инструментальным переосмыслением хоровой и сольной традиций вокального интонирования, обогащенных применением принципов серийной техники письма (у Слонимского, см.: (Григорьева Г., 1989, с. 75)).

Таким образом, исходный интонационно-жанровый материал в неофольклорной трактовке сонатной модели может гибко накладываться на различные принципы, создавая интересные стилистические синтезы. Сейчас неофольклоризм в фортепианной музыке представлен именами Кирилла Волкова, Татьяны Чудовой – наследниками традиций советской школы А. Хачатуряна и Т. Хренникова. Жизнеспособность взаимодействия неофольклористских принципов организации и сонатно-симфонической логики мышления обнаруживают 4-я и 5-я фортепианные сонаты московского композитора Кирилла Волкова, наделенные своеобразием в передаче этого синтеза. Обратимся к выявлению особенностей трактовки автором этой сонатной модели.

Кирилл Евгеньевич Волков (род. 1943) – российский композитор, педагог. Автор опер («Живи и помни», «Мужицкий сказ»), балета («Доктор Живаго»), хоровых и симфонических произведений (кантата «Слово», концерт «Андрей Рублев»), произведений для народных инструментов (сочинения для домры, сонаты для баяна). Важнейшее место в его творчестве занимает образ Рос-

сии¹. В фортепианном творчестве им написано пять фортепианных сонат, в которых можно выявить методы, характерные для неофольклористского подхода:

- использование элементов «музыкального праязыка»;
- организация интонационного материала с помощью кратких попевок и их сцеплений;
- преобладание «узких» попевок с небольшими интервалами в опоре на модальные звукоряды и их сочетания;
- ритмическая выразительность: нерегулярные ритмы, экспрессия акцентов, полиметрия;
- преобладание линейности, полифонии имитационного и фольклорного типа (например, употребление гетерофонии);
- использование вариантных методов развития.

Это придает образности произведений К. Волкова обобщенно-эпический характер.

Логика симфонического мышления классического типа обнаруживает себя в ряде признаков:

- ясности структурных решений и определенности функций разделов;
- приемах мотивной интонационной работы;
- продуманной системе мотивных связей.

При столкновении со специфическим фольклорным материалом принципы типовой сонатной модели у Волкова структурно редуцируются, упрощаются, при этом ее функции остаются рельефно представлены, ясно слышимы и различимы.

Рассмотрим индивидуальное преломление выявленных композиционно-стилевых черт в музыкаль-

ной драматургии Четвертой сонаты К. Волкова (1997). Образная многоплановость ее музыки вызывает параллели со сложным обрядовым действием. Такому восприятию способствует использование активных оstinатных ритмов в духе заклинательных песен и притоптывающих фигур, придающих звучанию ритуальную танцевальность, рождающих эффект калейдоскопичности ткани из-за разнообразия ритмоформул в проводимых темах.

Симфоническое начало проявляется в монотематическом единстве материала и устремленности развития к финальной точке: постепенно в ходе действия в интонационно-родственных темах выявляются интонации *Dies irae*, внося ощущение двойственности образного строя музыки – праздничной пестроты и трагедийности (свойственного церемониалам древних культур). Тема *Dies irae* придает действию эсхатологическое измерение².

Соната трехчастна: традиционная схема «быстро – медленно – быстро» тесно спаяна тематическими связями. От начала к концу масштабы частей постепенно сужаются, интенсивность событий уплотняется, что способствует восприятию действия как «открытого», продолжающе-

гося, «устремленного в бесконечность». В сонате две основные (традиционно противопоставляемые) образные сферы. Первая из них – активные токкатные темы, подчеркнута телесно-земные из-за маркированно-ритмических фигур. Они представляют собой движущуюся «магму», из которой периодически рождаются более конкретные тематические образования и «расплавляются» в ней (пример 1). Токкатные эпизоды – это движущая «креативная» сила сонаты.

Вторая область средств музыкальной выразительности – лирические темы, умеренно певучие, с заклинательными повторениями интонаций. Это «точки притяжения», к которым устремляется развитие разомкнутых токкатных структур первой группы образов (пример 2).

Третья важная сфера – хоральная – выполняет роль итогового обобщения на разных уровнях формы. Она «собирает в вертикаль» элементы, представленные ранее горизонтально (пример 3).

Чередование групп средств выразительности создает своеобразную многоуровневую «фрактальную» структуру. Каждый раз на различных уровнях музыкальное повествование проходит три стадии – дей-

Пример 1. К. Волков. Соната № 4, часть I, тема главной партии
K. Volkov. Sonata no. 4, movement I, the first theme



Пример 2. К. Волков. Соната № 4, часть I, тема побочной партии
K. Volkov. Sonata no. 4, movement I, the second theme



Пример 3. К. Волков. Соната № 4, часть I, хоральная тема
K. Volkov. Sonata no. 4, movement I, the choral theme



ственного, лирического, эпического изложения материала. Работают законы универсальной триады – «тезис – антитезис – синтез». Вместо разделов экспозиции, разработки и репризы функции основных драматургических узлов в форме берут на себя три главные разнохарактерные темы, образуя трехстадийную, трехступенчатую форму.

Например, в первой части напряженное видоизменение материала долго идет по направлению к теме побочной партии, но после ее проведения звучание «задерживается» в побочной сфере на долгое время в состоянии некоторой прострации («на плато») и после «разрешается» в хорал, который снимает напряжение. Однако действенность формы не рушится, а сохраняет убедительный, завершенный характер, пото-

му что в «сюжете» присутствуют стадии экспонирования, противопоставления, развития, сглаживания противоречий и итога. Функции разделов накладываются друг на друга (что особенно ярко проявляется в присутствии развивающего начала на разных стадиях), и общая структура становится проще.

В сонате не дано рельефное представление разработочности преобразующего типа на уровне разделов формы, из-за чего она приобретает черты сонатинной организации. Однако развивающее начало содержит активнейшие формы обновления внутри «тематических зон», тем самым скрепляя их, придавая драматургическую убедительность последовательности разделов. Сам характер тематизма диктует вариантный принцип развития вместо

разработочного. Развивающее начало равномерно распределено в композиции сонаты, что создает особый динамизм.

Последовательность развития в Четвертой сонате разбавляется также «хороводным принципом» – это придает живость действию и проявляется в рефренности токкатных эпизодов, неожиданности включений нового материала. Используется принцип монтажа и перестановок фрагментов.

Таким образом, в сонате представлен неконфликтный вариант сонатной модели – соединение противоречий в ней происходит достаточно гармоничным и естественным образом.

Пятая соната (2007) родственна Четвертой, в ней проявляются схожие принципы организации. Замысел Пятой сонаты выражен в программе: «каликам переходим, странникам Русского Севера», как предуведомляет композитор в нотном тексте. Композитор говорил, что соната посвящена «мужественным людям Севера, истории, сплетениям судеб народов», а в Финале есть отголоски трагической истории

англо-американского конвоя RQ-17 – группы судов, погибшей в водах Арктики во время Второй мировой войны³.

Результатом открытых внемузыкальных импульсов в произведении становится большая «семантизация» материала, его фокусировка на передаче конкретного картинно-пейзажного образа. Образный строй музыки близок Четвертой сонате, но дан в усугубленном виде: токкатные темы активного типа – более волевые, интонационно «прямолинейные», вплоть до стука на одной ноте (пример 4). Контрастная им лирическая образная сфера тонально более определена (фигурирует стабильно-настойчивый *cis-moll*), протяженна, медитативна. Именно в ней рисуется чистый образ скромной северной природы (пример 5). В узловых кульминационных моментах ткань собирается в жестко звучащие аккордовые вертикали хорального склада.

Побочные сферы всех трех частей масштабно развернуты благодаря вариантным преобразованиям. Области лирики разрастаются непропорционально по отношению к другим музыкальным образам, внося

Пример 4. К. Волков. Соната № 4, часть I, главная тема
K. Volkov. Sonata no. 4, movement I, the first theme



Пример 5. К. Волков. Соната № 5, часть I, побочная тема
K. Volkov. Sonata no. 5, movement I, the second theme



ощущение разомкнутости формы частей. По-видимому, это обусловлено программным замыслом. В сопоставлении образов человеческой воли и природы Севера стихия представлена богаче, объемнее, сильнее – и в этом выражаются одновременно трагическое величие и красота.

Драматургическая структура трехчастного цикла вновь решена как форма подобий: первая часть показывает умеренное сопоставление двух контрастных образных сфер, а две следующие части представляют масштабирование и динамизацию этих двух образов. Волевые образы становятся напористыми и агрессивными во второй части, в третьей – основные темы сонаты тонут и растворяются в созерцательной полифонической вязи. Природа «побеждает» человека своей неизменностью. Таким образом, цикл обретает признаки целостности поэмого типа: первая часть представляет собой экспозицию, вторая часть – «эскалацию», третья часть – «растворение». Если в Четвертой сонате сонатная схема редуцируется до трехфазной структуры из трех тем, то в Пятой сонате она уже двухфазная, проводимая в нескольких масштабах. Яркость неофольклорного

материала и программность делают форму спаянной, убедительной.

Вместе с тем драматургические функции фаз «толчка и замыкания» ясно даны в «сюжете». Например, несмотря на тенденцию к разомкнутости, сфера побочной партии несет в себе завершающую функцию. Это вызвано интенсивностью привода вариантного развития к побочной теме, устремленностью к ней предыдущих разделов. Побочная партия – точка приложения силы, финальное высказывание. Этому ощущению в немалой степени способствует прием настойчивой репетитивности в зоне побочной партии.

Подытоживая, заметим, что неофольклорное начало в сонатах К. Волкова – импульс к своего рода философскому этнографическому исследованию, созданию средствами музыки модели универсума. Особенно важной чертой этого направления в творчестве рубежа тысячелетий становится космоцентризм. В музыке К. Волкова он выражается в апокалиптическом слиянии образных сфер в финальном хорале («В одну любовь», как говорится в стихах Алексея Толстого⁴) Четвертой сонаты, в Пятой сонате итогом выступает идея «растворения в природе».

Индивидуальная трактовка Кириллом Волковым сонатной модели проявляется, прежде всего, через «пересборку» драматургического плана формы. Используя яркий и достаточно традиционный интонационный материал, ясные жанровые знаки, он упрощает и сжимает форму. Редукция разделов сонатной формы, диктуемая и материалом, и содержанием, при наделении их всей полнотой функционального высказывания, делает произведения открытыми восприятию слушателей. Сжатие сопровождается интенсификацией и уплотнением событий за счет постоянного развития.

Усложняются интонационные процессы, и внутренний смысл каждого раздела приобретает многоплановость. Тем самым произведения неофольклорного стиля становятся не только предельно содержательными, но и действенными в донесении своих идей. Это остроумный способ наведения мостов между композитором и слушателем, один из путей разрешения актуальной проблемы современной музыки. «Слушатель в своей основе не меняется. Как и прежде, он ищет в музыке гармонию мира, это ведь естественно для человека. Искусство всегда несло ему эту гармонию, возвращало к идеалу»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композитор Кирилл Волков. Маятник времени / сост.: К. Волков, М. Велихова. М.: Композитор, 2008. С. 5.

² Об эсхатологичности концепции сонаты см.: Левадный П. Кирилл Волков. Соната № 4 // Pianoforum.ru. 2008. URL: <https://pianoforum.ru/repertoire/dve-sonaty-dva-zvukovyh-mira-dve-besedy-o-vechnosti-i-brennosti-2/> (дата обращения: 05.01.2023).

³ См. комментарий К. Волкова к сонате на его YouTube-канале: Волков К. Соната № 5 «Русский Север» [видеозапись] // Youtube.com. URL: <https://youtu.be/t9ycWsMu1Uc> (дата обращения: 05.01.2023).

⁴ Толстой А.К. Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре... // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Правда. 1980. С. 105.

⁵ Композитор Кирилл Волков. Маятник времени. С. 15.

ЛИТЕРАТУРА

Войницкий С.О. Фортепианные сонаты Р. Щедрина: некоторые особенности стиливой эволюции // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2009. Вып. 21. С. 61–69.

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

Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 286 с.

Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.

Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 285 с.

Демешко Г.А. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских

REFERENCES

Del'son, V. (1973), *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Piano works and pianism of Prokofiev], Sovetskii kompozitor, Moscow, 285 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (1980), *Problema sonatnosti v instrumental'nom tvorchestve sovetskikh kompozitorov 60–70 godov* [The problem of the sonata principle in the instrumental work of Soviet composers of the 60–70s], Abstract Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 20 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2002), *Dialogicheskie traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma* [Dialogic traditions of modern Russian instrumentalism], Abstract D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2020), “Dialogue as phenomenon of intonement in genres (on genesis of complex dialogue marks)”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 5–13. (in Russ.)

композиторов 60–70 годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980. 20 с.

Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2002. 48 с.

Демешко Г.А. Диалог как феномен жанрового интонирования (к вопросу о генезисе сложного диалогического знака) // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 5–13.

Gakkel', L. (1990), *Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki* [Piano music of the 20th century: essays], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 286 p. (in Russ.)

Grigor'eva, G. (1989), *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka, 50–80-e gody* [Stylistic problems of Russian Soviet music in the second half of the 20th century, 50–80s.], Sovetskii kompozitor, Moscow, 206 p. (in Russ.)

Voinitskii, S.O. (2009), “Piano Sonatas by R. Shchedrin: some features of style evolution”, *Nauchnye trudy Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki* [Scientific works of the Belarusian State Academy of Music], vol. 21, pp. 61–69. (in Russ.)

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

Сведения об авторе

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

E-mail: volobujev@mail.ru

Author Information

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

E-mail: volobujev@mail.ru

Поступила в редакцию 25.01.2023

После доработки 18.02.2023

Принята к публикации 21.02.2023

Received 25.01.2023

Revised 18.02.2023

Accepted for publication 21.02.2023

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ИНВАРИАНТА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Е.Г. Басаргина¹, Н.В. Крет¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, 295017, Республика Крым, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность изучения интерпретации как феномена композиторского творчества обусловлена повышенным интересом к проблемам музыкальной коммуникации. Цель исследования состоит в изучении особенностей композиторской интерпретации поэтического инварианта на примере стихотворения М. Цветаевой «Вот опять окно...» в вокальной музыке отечественных композиторов второй половины XX в., в частности, А. Николаева, Б. Тищенко, В. Дашкевича, С. Слонимского, М. Таривердиева. С помощью методов компаративного и интонационного анализа, а также анализа вокальных произведений выявлено, что специфику композиторской интерпретации определяет «ритмоинтонационная идея» стихотворения – своеобразный комплекс средств, включающий ритм, фонику, синтаксис, эмоциональный тон и внутреннюю музыкальность поэтического первоисточника. Композиторская интерпретация заключается в воплощении ритмоинтонационной идеи стихотворения посредством выразительной системы музыкального искусства, но при этом допускается определенное переосмысление и индивидуальное прочтение. В статье доказано, что содержательная глубина поэтического инварианта позволяет создать на его основе самые разнообразные по семантике, структуре, интонации, музыкальной форме интерпретационные варианты. Минорный лад и музыкальная форма с обязательным членением на куплеты-разделы объединяют все анализируемые примеры из отечественной музыки второй половины XX в., при этом они существенно различаются по трактовке музыкального образа, интонационной драматургии, местоположению кульминации, приемам встречного ритма. К напряженно-драматическому образу тяготеют А. Николаев и С. Слонимский, наиболее точно воссоздавая ритмоинтонационную идею первоисточника; лирико-элегическую интерпретацию предлагают В. Дашкевич и М. Таривердиев; Б. Тищенко переносит акцент на заключительную фразу стихотворения, используя речевой тип интонирования.

Ключевые слова: композиторская интерпретация, поэтический инвариант, поэзия М. Цветаевой, вокальная музыка, песня, вокальный цикл, ритмоинтонационная идея

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Басаргина Е.Г., Крет Н.В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-80-90.

FEATURES OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE POETIC INVARIANT IN RUSSIAN VOCAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

E.G. Basargina¹, N.V. Kret¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, 295017, Republic of Crimea, Russian Federation

Abstract. The relevance of studying interpretation as a phenomenon of compositional creativity is due to the increased interest in the problems of musical communication and interpretation. The purpose of the study is to study the features of the composer's interpretation of the

poetic invariant on the example of M. Tsvetaeva's poem "Here's the window again..." in the vocal music of Russian composers of the second half of the twentieth century, in particular, A. Nikolaev, B. Tishchenko, V. Dashkevich, S. Slonimsky, M. Tariverdiev. Using the methods of comparative and intonation analysis, analysis of vocal works, it was revealed that the specificity of the composer's interpretation determines the rhythmo-intonal idea of the poem, but at the same time it allows for a certain reinterpretation and individual reading. It is proved that the substantial depth of the poetic invariant makes it possible to create on its basis the most diverse in semantics, structure, intonation, musical form interpretive variants. The example of M. Tsvetaeva's poem "Here's the window again..." shows how its semantic richness and peculiar rhythmicity are refracted in various composer interpretations. The minor and the musical form with the obligatory division into couplets-sections combine all the analyzed examples from Russian music of the second half of the twentieth century, while they differ significantly in the interpretation of the musical image, intonation dramaturgy, the location of the climax, techniques of counter rhythm. A. Nikolaev and Slonimsky are attracted to the intensely dramatic image. V. Dashkevich and M. Tariverdiev offer a lyrical and elegiac interpretation; B. Tishchenko shifts the emphasis to the final phrase of the poem, using the speech type of intonation.

Keywords: composer's interpretation, poetic invariant, M. Tsvetaeva's poetry, vocal music, song, song-cycle, rhythmic-intonation idea

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

For citation: Basargina, E.G., Kret, N.V. (2023), "Features of the composer's interpretation of the poetic invariant in Russian vocal music of the second half of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-80-90.

Интерпретация – одно из актуальных и активно развивающихся направлений музыкальной науки, в котором за последние десятилетия сделано немало важных открытий. Но все еще остается много нераскрытых вопросов и интересных ракурсов для дальнейшего изучения проблем музыкальной интерпретации. Ее главные субъекты в привычном понимании – это творческие фигуры композитора, исполнителя и слушателя, причем большинство научных исследований посвящено именно роли исполнителя в музыкально-коммуникативном процессе. Упомянем работы А. Готсдинера, Е. Гуренко, Д. Дятлова, Л. Ивониной, Н. Корыхаловой, Ю. Кочнева, В. Москаленко, И. Полусмяк, Л. Раабена, Т. Чередниченко, Г. Цыпина, О. Шульпякова. Однако интерпретация как творческий процесс не сводится только лишь к сфере деятельности музыканта-испол-

нителя: современные музыковеды выделяют интерпретацию слушательскую, композиторскую, редакторскую, музыковедческую, режиссерскую, дирижерскую и т.п.

В настоящей статье в качестве объекта исследования избрана композиторская интерпретация – специфический феномен музыкального искусства, который предполагает создание музыки на основе уже существующего произведения. Чаще всего – это литературный первоисточник, композиторское «прочтение» которого и будет своеобразной интерпретацией исходного сюжета (например, в опере). На практике самые распространенные образцы данного явления – вокальные жанры (песня, романс), основу которых составляет музыкально-поэтический синтез и стремление передать с помощью музыки образно-интонационное содержание поэзии. По мнению Л. Казанцевой, в данном случае

музыка выступает «как специфическая художественная составляющая синтетического целого – как способ интерпретации композитором словесного первоисточника» (2011, с. 22–23).

Проблеме музыкально-поэтического синтеза издавна уделяется большое внимание отечественных музыковедов (Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская, М. Алексеева, Е. Дурандина, Л. Гервер, С. Каркина и др.). Более того, можно выделить отдельное направление в развитии научной мысли, изучающее воплощение поэзии одного автора или даже одного и того же стихотворения в музыке (Ю. Опарина «Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов» (2014), Е. Спист «Музыка и слово. Интерпретация композиторами единого поэтического текста» (2017)). Действительно, такой подход представляется весьма продуктивным, ведь если сравнивать несколько вокальных сочинений, написанных на один и тот же текст, то можно более отчетливо и выпукло охарактеризовать специфику композиторской интерпретации, выявляя различные образные, интонационные и композиционно-драматургические акценты в сравниваемых музыкальных текстах.

Цель статьи – рассмотреть особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта на примере воплощения стихотворения М. Цветаевой «Вот опять окно...» в вокальной музыке отечественных композиторов второй половины XX в.

Методологически мы опираемся на принципы компаративного анализа, интонационного анализа музыки

(Б. Асафьев), анализа поэтической интонации (Ю. Опарина), анализа вокальных произведений (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская). Уточним, что для обозначения общей поэтической первоосновы вокальных произведений нам представляется более корректным понятие «поэтического инварианта» вместо «единого поэтического текста» (Спист Е., 2017, с. 69).

В науках о языке под инвариантом обычно понимается некая исходная единица, «заключающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций» (Ожегов С., 2006, с. 246), т.е. вариантов. В музыкально-исполнительском искусстве инвариантом обычно выступает музыкальный текст, обладающий потенциально бесконечным множеством исполнительских трактовок-вариантов, которые могут быть реализованы в процессе художественной коммуникации. В случае же с композиторской интерпретацией в качестве инварианта можно рассматривать исходный поэтический текст, особенности которого в большей мере сохраняются во всех его музыкальных реализациях (вариантах). Таким образом, процесс коммуникации включает передачу исходной художественной информации от поэтического первоисточника к интерпретирующему ее композитору, а уже затем к исполнителю и, в конечном итоге, к слушателю.

В композиторской практике, как правило, первичным бывает момент творческого импульса, «передающегося» от поэтического первоисточника композитору, которого привлекает сюжет или образ стихотворения, конкретный поэт или особая «музыкальность» его слога.

Стихотворение вдохновляет композитора, и он стремится запечатлеть в музыке ценные для него самого моменты. Не исключены случаи, когда вокальная музыка пишется на заказ исполнителя или в качестве прикладного жанра (музыка к театральным спектаклям, киномузыка). И тогда композитор пытается отыскать в первоисточнике основные содержательные акценты и наиболее убедительно передать их в музыке.

В любом случае, это предполагает определенную зависимость композиторского замысла от поэтической первоосновы, создает ситуацию *интерпретирования* первоначального вербального текста посредством иной выразительной системы – музыкального искусства. Здесь, как и при любой интерпретации, допустимы моменты вариативности, которые обусловлены и жанровой спецификой, и индивидуальным стилем композитора, и его стремлением донести конкретные, особенно ценные для него элементы поэтического содержания до слушателей. В этом заключаются колоссальные возможности вариативности композиторских интерпретаций вербального текста: «не сохранность авторского замысла, а вариант его “преподнесения”, “толкования”, “представления” имеет значение для того, чтобы основная его идея была воспринята слушателем наиболее ясно» (Ивонина Л., 2007, с. 378).

В процессе творческой работы композитора над поэтическим инвариантом его музыкальный замысел приобретает все более четкие очертания, выстраивается интонационный профиль вокального произведения, оформляются его масштабно-син-

таксические структуры, кристаллизуется форма целого. Эти процессы во многом обусловлены спецификой поэтического инварианта – инспирированы его «ритмоинтонационной идеей», под которой Ю. Опарина подразумевает комплекс, «включающий не только ритм, но и фонику, и синтаксис, и, как правило, эмоциональный тон стихотворения, его “музыку”» (2014, с. 189).

Интересно, что поэзия некоторых авторов оказывается особенно привлекательной для композиторов, предоставляя им широкие возможности для интерпретации исходных сюжетов и образов. Обычно такие поэтические тексты отличаются символичностью, глубинной эмоциональностью, образно-поэтической яркостью, музыкальностью слога, отсутствием излишней конкретики в содержании. Одним из примеров может послужить поэзия Марины Цветаевой – выдающейся поэтессы Серебряного века, личность и творчество которой оказали заметное влияние на развитие всей современной отечественной культуры. Ее вклад замечен не только в поэзии, но и в музыкальном искусстве. Множество песен и романсов было написано на стихи М. Цветаевой, и они прочно вошли в музыкальную практику современности. Вопрос о том, почему ее поэзия так привлекает композиторов, отчасти объясняется музыкальностью цветаевского слога: «Музыка стихотворений М.И. Цветаевой – это искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании» (Смелова О., 2009, с. 57).

Стихотворение «Вот опять окно...» из поэтического цикла «Бессонница» было написано

М. Цветаевой 23 декабря 1916 г. и посвящено Сергею Эфрону – мужу, ушедшему на фронт. Вербальный ряд выстраивает психологический контекст, связанный с тревожностью, неопределенностью, переживаниями. Окно становится не только знаком бессонной ночи, но и «порталом» в чей-то маленький мирок, где причиной отсутствия сна могут быть как тревожные, так и безмятежные моменты («...Может – пьют вино, может – так сидят. Или просто – рук не разнимут двое...»). Для самой поэтессы окно – символ покоя и тревожного ожидания, иногда на грани срыва («...Нет и нет уму моему покоя...», «...Крик разлук и встреч – ты, окно в ночи!..»).

Ритмоинтонационная идея стихотворения заключается в сочетании данного образно-символического ряда с особой экспрессией и «нервным» внутренним пульсом цветаевского слога. Это достигается за счет использования кратких строк с обилием односложных слов и частых пауз (их функцию у М. Цветаевой выполняют тире), а также благодаря форме целого – двух крупных строф стандартной хореической структуры, чередующихся с двумя краткими строфами более свободного строения. Стихотворение «Вот опять окно...» является характерным примером экспрессивного цветаевского слога: «Ее стих неровен, изобилует внезапными ускорениями и замедлениями, паузами и резкими перебоями» (Смелова О., 2009, с. 51). Данное стихотворение М. Цветаевой часто привлекало внимание отечественных композиторов второй половины XX в., в том числе Б. Тищенко, С. Слонимского, М. Таривердиева, В. Дашкевича,

А. Николаева. Анализируя их интерпретации поэтического инварианта, будем следовать хронологическому порядку, так как художественные принципы в каждом случае предельно индивидуальны.

По признанию многих современных композиторов (например, Г. Свиридова, Т. Хренникова, М. Таривердиева), создавая вокальную музыку, они прежде всего стремились обрести нужную интонацию, «услышать» ее в поэзии и передать музыкальными средствами. В связи с этим можно предположить, что ритмоинтонационная идея стихотворения является первичной и определяющей для композиторской интерпретации поэтического инварианта. Однако на практике так происходит не всегда: соотношение поэтической и вокальной интонации, как и взаимоотношения поэтического и музыкального содержания в целом, могут быть различными. «Вокальная фраза – это не просто вербальная конструкция, наделенная музыкальной интонацией» (Клименко В., 2022, с. 135), она не ограничивается формальной «расшифровкой нотами» поэтических оборотов. Очень важно, кто именно *слушает* эту интонацию и как он ее *слышит* (понимает, интерпретирует).

В сфере академической музыки одним из первых к стихотворению «Вот опять окно...» обратился Алексей Николаев (1931–2003) – советский и российский композитор, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории. В 1967 г. он создал вокальный цикл на стихи М. Цветаевой, в который вошло двенадцать номеров, причем центральное место (№ 6) среди них заняла песня «Вот опять окно...».



Очевидно, композитор очень тонко прочувствовал тревожный пульс, характерный для цветаевского инварианта: в музыке с первого и до последнего такта звучит непрерывная оstinatная пульсация в виде октавного органного пункта в верхнем регистре фортепиано, ритмически подчеркивающая каждую долю (пример 1).

Выдержанная на педали, она создает своеобразный акустический фон общему звучанию и обозначает основной тональный устой (при отсутствии ключевых знаков гармоническое развитие музыки укладывается в *f-moll*). Этот оstinатный пласт становится символом бесконечного хода времени и бьющегося в такт ему тревожного сердца. В отличие от него, вокальная мелодия интонационно проста и распевна, она состоит из кратких фраз, неспешно развертывающихся в небольшом диапазоне. Здесь преобладают хореические ламентозные мотивы, прямое отражение стихотворного ритма в музыке, мотивная повторность, что обостряет образ щемящей тоски, заключенный в первом построении песни.

В дальнейшем А. Николаев активно развивает мелодию, расширяет ее диапазон, завершая первый куплет на неустойчивом доминантовом созвучии. Композиционно-драматургическое решение песни не

совпадает с поэтическим инвариантом, демонстрируя черты куплетно-вариационной формы: второй куплет основан на второй крупной строфе стихотворения, краткую промежуточную строфу («Не от свеч, от ламп темнота зажглась: от бессонных глаз») композитор полностью пропускает, а в качестве третьего куплета соединяет инструментальный вариант основной темы с заключительной краткой строфой стихотворения. Эта фраза («Помолись, дружок, за бессонный дом...») становится кульминацией.

Таким образом, А. Николаеву удалось передать основное образно-эмоциональное содержание инварианта и воссоздать характерный тревожный пульс цветаевского стиха, но не только за счет вокальной партии, а и благодаря специфике фортепианной фактуры. В данном случае композиторская версия не идентична ритмоинтонационной идее стихотворения, но она успешно работает на те же содержательные цели.

Интересно отметить, что многие композиторы, обращавшиеся к данному тексту, подобно А. Николаеву также пропускали промежуточную строфу стихотворения М. Цветаевой. Так поступил и Борис Тищенко, написав в 1970 г. вокальный цикл «Три песни на стихи М. Цветаевой». Первую песню он озаглавил

Пример 2. Б. Тищенко. «Окно»



Пример 3. Б. Тищенко. «Окно» (заключительный раздел)



«Окно», отказываясь от привычного названия по первой строчке. При этом композитор во многом сохранил ритмоинтонационную идею стихотворения, создавая на ее основе свободную пластичную форму с чертами трехчастности, выстраивая экспрессивную кульминационную зону на словах «Крик разлук и встреч...» и воплощая тревожно-напряженный образ в музыке. Последнее достигнуто за счет использования четкого упругого ритма и особой исполнительской манеры пения – острой, на staccato (пример 2).

В. Андреева усматривает здесь родство с музыкально-риторической фигурой catabasis и конкретными музыкальными прототипами темы: «В ее секундовых опеваниях, четкой ритмоформуле и энергичных скачках на стаккато угадывается сходство с известными музыкальными темами великих композиторов-полифонистов: темой фуги до-минор из I тома ХТК И.С. Баха и фугой ля-минор из цикла “24 прелюдии и фуги” Д. Шостаковича» (2013, с. 306–307). Таким образом, замысел Б. Тищенко, пусть завуалировано и не вполне прямолинейно, но все же отражает специфику поэтическо-

го инварианта. От большинства композиторских интерпретаций данный вариант отличается способом создания смыслового акцента на заключительной строфе стихотворения («Помолись, дружок...»): автор предпочитает ее настоящей «молитве», используя разговорный тип интонирования (пример 3).

Совершенно иную интерпретацию первоисточника находим у В. Дашкевича. Песня «Вот опять окно...» была написана им в 1980 г. к кинофильму «Клоун» (режиссер Н. Збандут) и приобрела большую популярность благодаря исполнению широко известной в то время певицы Е. Камбуровой. Здесь композитор довольно далеко отошел от ритмоинтонационной идеи М. Цветаевой: нервный, дробный пульс поэзии смягчен приемом встречного ритма, использования плавных ритмических рисунков в кружащемся трехдольном метре вальса, распевных элегических интонаций и предельно медленного темпа. Основной тематический элемент песни представляет собой характерное «элегически-джазовое» мелодическое движение по звукам малого уменьшенного квинтсектаккорда (VI^{#6}₅

в тональности g-moll), а его простое повторно-вариантное развитие практически не оставляет места для цветаевского надрыва и тревожности (пример 4).

Пример 4. В. Дашкевич.

«Вот опять окно...»



Экспрессия поэтического инварианта частично реализована лишь в припеве «Помолись, дружок...» – более напряженном по интонационному наполнению, высоком и пронзительно по тесситуре, с троекратным секвенцированным повтором ключевой фразы «...за бессонный дом...». Припев В. Дашкевич вводит уже после первого куплета, тогда как у М. Цветаевой эта строфа появляется лишь в заключении стихотворения. Стоит отметить, что многие особенности данной интерпретации поэтического инварианта обусловлены не только музыкальной идеей композитора, но и стилистикой эстрадной и киномузыки, к которой относится сочинение В. Дашкевича.

Творческое решение выдающегося современного композитора С. Слонимского лежит в плоскости академической музыки – и это также во многом определяет специфику его интерпретации стихотворения «Вот опять окно...». В 1986 г. он сочинил вокальный цикл «Песни на стихи М. Цветаевой», куда вошло пять номеров. Стилистика данного цикла сочетает в себе традиции русского романса и достижения современной музыкальной лексики. Центральное место в цикле (№ 3) занимает пес-

ня «Вот опять окно...», являющая собой пример композиторской интерпретации, максимально приближенной к ритмоинтонационной идее стихотворения.

С. Слонимский – единственный, кто полностью сохраняет структуру стихотворения и не отказывается ни от одной строки. Он претворяет ее в виде куплетной формы, состоящей из двух куплетов, при этом каждый из них включает три раздела. Мелодически простой, но волевой и экспрессивный первый раздел излагает главную интонационную ячейку всей песни – колебательное движение в пределах III-IV-V ступеней тональности e-moll. Ритмическая четкость, динамичность и напор в подаче звука явно продиктованы ритмоинтонационной идеей стихотворения (принципиально отличается лишь специфика встречного ритма). Не менее убедителен в этом смысле и второй раздел, представленный в виде речитатива а сарпелла, без обозначения метра и размера, но с фиксацией звуковысотной линии, что создает ощущение «живой» эмоциональной речи.

Третий раздел – динамизированная реприза, построенная на основной колебательной интонации первого раздела, но здесь интервалика и мелодическое развитие интенсивнее, а тесситура и динамический уровень – выше. В целом, этот эмоциональный монолог, созданный С. Слонимским, отражает специфику поэтического инварианта – как в форме целого и в структуре вокальной партии, так и в семантической наполненности фортепианного сопровождения. Оно представлено резкими, ритмичными аккордами, создающими эффект нервной пуль-

сации или биения сердца, то консонантными, то резко диссонирующими, а в последних тактах – со светлым колоритом одноименного мажора.

В том же 1986 г., когда увидел свет вокальный цикл С. Слонимского, был опубликован один из «цветаевских циклов» М. Таривердиева – «Пять песен на стихи М. Цветаевой». Удивительно целостным и почти сюжетным кажется этот цикл, центральное место в котором занимает песня «Вот опять окно...» (№ 3). В 1988 г. она прозвучала в кинофильме «Аэлита, не приставай к мужчинам» (режиссер Г. Натансон) в исполнении Е. Камбуровой. Написанная в тональности *h-moll* и изобилующая простыми «полуразговорными» интонациями, песня имеет элегическую окраску и воплощает лирический, сдержанно-задумчивый образ.

М. Таривердиев полностью отказывается от двух кратких строф М. Цветаевой, причем вместо заключительной фразы «Помолись, дружок...» он повторяет первую строфу стихотворения и тем самым создает логически завершенную репризную трехчастную форму. В экспозиционном разделе песни мелодия движется по звукам главных трезвучий, образуя нисходящие «никнущие» интонации, иногда оттеняемые более светлыми красками (отклонения в параллельную тональность *D-dur*).

Мелодия завершается излюбленной интонацией М. Таривердиева – опеванием V ступени с последующей остановкой на III ступени (совершенно идентичное окончание фразы звучит в знаменитом романсе М. Таривердиева «Зеркало» из кинофильма «Ирония судьбы, или С легким паром!», режиссер Э. Рязанов).

Средний раздел песни основан на второй крупной строфе М. Цветаевой и трактован композитором как кульминационный: он отличается повышенной экспрессией, динамичным развитием основного образа, усложнением гармонии (пример 5).

Пример 5. М. Таривердиев.

«Вот опять окно...» (средний раздел)



Репризный раздел представляет собой полное повторение темы первого раздела, причем с дважды повторенной фразой «...Или просто рук не разнимут двое...». Подобным повторением композитор подчеркивает самые ценные для него слова и тем самым переосмысливает первоначальный замысел М. Цветаевой. Ее важнейшая идея состояла в передаче состояния одиночества, бессонницы и тревоги, М. Таривердиев же привносит элегические, светлые интонации в свою интерпретацию, утверждая тему любви и раскрывая новые семантические аспекты поэтического инварианта.

Таким образом, можно отметить, что в процессе создания композиторской интерпретации наблюдается индивидуальный подход к трактовке поэтического инварианта. Каждый автор по-своему интерпретирует тревожно-напряженную образность и символичность цветаевской поэзии, усиливая или сглаживая ее. Особенности композиторской интерпретации инварианта во многом определяются ритмоинтонационной идеей стихотворения «Вот опять

окно...», которая в то же время допускает некоторое переосмысление и поиск новых смысловых акцентов.

Нервный пульс и интонационная экспрессия поэтического слова М. Цветаевой находят прямое отражение в музыке А. Николаева и С. Слонимского, которые наиболее точно воссоздают ритмоинтонационную идею первоисточника. Завуалировано воплощает ее Б. Тищенко, тогда как В. Дашкевич и М. Таривердиев акцентируют внимание на скрытых образно-смысловых гранях стихотворения, выявляя его лирико-элегическую сторону. Все композиторы широко используют приемы встречного ритма, пропускают или повторяют определенные строфы текста (кроме С. Слонимского), сдвигают кульминационные зоны и переставляют драматургические акценты в своих произведениях.

Безусловно, подобную широту интерпретаций обеспечивает содержательная глубина самого поэтического инварианта, так как семантическое богатство и своеобразная ритмика стихотворения М. Цветае-

вой скрывает внутри себя потенциальные возможности для реализации множества вариантов. Вместе с тем можно утверждать, что инвариант, как ему и положено, сохраняет свои определенные признаки во всех интерпретациях. Это касается, прежде всего, композиционной структуры (членение формы на куплеты или разделы присутствует во всех песнях) и семантики минорного лада (все песни написаны в миноре).

В настоящей статье были проанализированы лишь некоторые музыкальные воплощения стихотворения «Вот опять окно...», представленные в творчестве известных отечественных композиторов академического направления, тогда как существуют еще произведения, созданные на этот текст в сфере хоровой (хоровой концерт «Бессонница» Д. Смирнова) и массовой музыки (песни Т. Ведерникова, В. О कोरोкова). Посему в ближайшей научной перспективе – изучение взаимосвязи между спецификой интерпретации поэтического инварианта и жанрово-стилевыми аспектами музыки.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В.Д. «Три песни на стихи М. Цветаевой» Бориса Тищенко как форма художественного взаимодействия поэзии и музыки // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 2. С. 303–308.

Ивонина Л.Ф. Проблема субъективности – объективности как константа искусства интерпретации // О субъективном и объективном и исполнительском искусстве. Пермь, 2007. С. 375–382.

Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 132 с.

Клименко В.В., Приходовская Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146.

REFERENCES

Andreeva, V.D. (2013), "Three songs based on poems of M. Tsvetaeva by Boris Tishchenko as a form of artistic interaction between music and poetry", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], no. 2, pp. 303–308. (in Russ.)

Ivonina, L.F. (2007), "The problem of subjectivity – objectivity as a constant of the art of interpretation", *O sub'ektivnom i ob'ektivnom i ispolnitel'skom iskusstve* [About subjective and objective and performing arts], Perm', pp. 375–382. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2011), *Analiz hudozhestvennogo soderzhaniya vokal'nogo i horovogo proizvedeniya* [Analysis of the

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: А ТЕМП, 2006. 944 с.

Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: Поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 482 с.

Смелова О.А. Музыка стихотворений М.И. Цветаевой // Инновационные проекты и программы в образовании. 2009. № 4. С. 47–57.

Спист Е.А. Музыка и слово. Интерпретация композиторами единого поэтического текста // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2017. № 4. С. 69–81. URL: <http://fikio.ru/?p=2956> (дата обращения: 10.06.2022).

artistic content of a vocal and choral work], Volga, Astrakhan', 132 p. (in Russ.)

Klimenko, V.V., Prikhodovskaya, E.A. (2022), "Emotivity in the formation of vocal text: from occurrence to perception", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 133–146. (in Russ.)

Oparina, Yu.M. (2014), *Muzyka slova i slovo v muzyke: Poeziya A. Bloka v proizvedeniyakh otechestvennykh kompozitorov* [The music of the word and the word in music: the poetry of A. Blok in the works of Russian composers], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 482 p. (in Russ.)

Ozhegov, S.I., Shvedova, N.Yu. (2006), *Tolkovyĭ slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language], 4 ed., A TEMP, Moscow, 944 p. (in Russ.)

Smelova, O.A. (2009), "Music of poems by M.I. Tsvetaeva", *Innovatsionnye projekty i programmy v obrazovanii* [Innovative projects and programs in education], no. 4, pp. 47–57. (in Russ.)

Spist, E.A. (2017), "Music and words. Interpretation by composers of a single poetic text", *Filosofiya i humanitarnye nauki v informatsionnom obshchestve* [Philosophy and Humanities in the Information Society], no. 4, pp. 69–81, Available at: <http://fikio.ru/?p=2956> (Accessed 10 June 2022). (in Russ.)

Сведения об авторах

Басаргина Елена Георгиевна, доцент кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)
E-mail: basargina66@mail.ru

Крет Наталья Васильевна, доцент кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)
E-mail: kret.natali@mail.ru

Authors Information

Elena G. Basargina, associate professor at the Department of Music Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)
E-mail: basargina66@mail.ru

Natalya V. Kret, associate professor at the Department of Music Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)
E-mail: kret.natali@mail.ru

Поступила в редакцию 15.11.2022

После доработки 12.02.2023

Принята к публикации 17.02.2023

Received 15.11.2022

Revised 12.02.2023

Accepted for publication 17.02.2023

© Чжао Вэнькай, 2023

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-91-98

К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ САКСОФОНА В МУЗЫКЕ XX в.

Чжао Вэнькай¹

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

Аннотация. Исследование проблемы воплощения образно-художественного мира в произведениях для саксофона в музыке XX в. предусматривает наличие соответствующей теоретической базы. В статье в общем плане раскрывается термин «образно-художественный мир» в музыке. Расшифровка данного понятия базируется на концепциях известных исследователей музыкознания (В.В. Медушевского, М.С. Скребковой-Филатовой, В.Н. Холоповой, Л.Н. Шаймухаметовой). На основе общетеоретического осмысления раскрывается особенность воплощения образно-художественного мира в саксофонной музыке. Главная роль в этом принадлежит художественно-выразительным приемам, которыми владеют исполнители-саксофонисты. Концептуальную ценность в осмыслении вопроса несут труды М. Мымыры и Г. Дьюирст, Т. Мэтью, Р. Уэстон и др. Большую значимость при этом приобретает концепция российского ученого М.А. Беговатовой. Основательна в теоретическом плане работа А.М. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века». На основе результатов исследования этого ученого становится возможным рассмотрение новаторского поиска композиторов в области тембрового контура саксофонной музыки, что раскрывает дополнительные аспекты понимания реализации художественного замысла произведения посредством данного инструмента. В статье затрагиваются музыкальные произведения для саксофона, которые несут в себе дополнительный потенциал в понимании специфики воплощения образно-художественного мира посредством саксофона. Это произведения М.Д. Готлиба, Б.А. Диева, А.Я. Эшпай, Р. Нода.

Ключевые слова: саксофон, образ, художественный замысел, художественное мышление

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжао Вэнькай. К вопросу о воплощении образно-художественного мира в произведениях для саксофона в музыке XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 91–98. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-91-98.

ON THE QUESTION OF THE EMBODIMENT OF THE FIGURATIVE-ARTISTIC WORLD IN WORKS FOR SAXOPHONE IN 20th CENTURY MUSIC

Zhao Wenkai¹

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

Abstract. The study of the problem of the embodiment of the figurative-artistic world in works for the saxophone in the music of the 20th century provides for the existence of an appropriate theoretical basis. In this article, the term “figurative-artistic world” in music is generally revealed. The interpretation of this concept is based on the concepts of famous musicology researchers (V.V. Medushevsky, M.S. Skrebkov-Filatova, V.N. Kholopova, L.N. Shaimukhametova). On the basis of this general theoretical understanding, the peculiarity of the embodiment of the figurative and artistic world in saxophone music is revealed. The

main role in this belongs to the artistic and expressive techniques that the saxophonist performers possess. The works of M. Mymryk and G. Dewhirst, T. Matthew, R. Weston, etc. have a conceptual value in understanding this issue. The concept of the Russian scientist M.A. Begovatova is of great importance in this case. The work of A.M. Ponkina "The evolution of academic music for the saxophone of the second half of the XIX – beginning of the XXI century" is thorough in theoretical terms. Based on the results of this scientist's research, it becomes possible to consider the innovative search of composers in the field of the timbre contour of saxophone music, which reveals additional aspects of understanding the realization of the artistic intent of the work through this instrument. The article touches upon the list of musical works for the saxophone, which carry a special potential in understanding the specifics of the embodiment of the figurative and artistic world through the saxophone. We are talking about the works of M.D. Gottlieb, B.A. Diev, A.Ya. Eshpay, R. Noda.

Keywords: saxophone, image, artistic idea, artistic thinking

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

For citation: Zhao Wenkai (2023), "On the question of the embodiment of the figurative-artistic world in works for saxophone in 20th century music", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 1, pp. 91–98. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-91-98.

Саксофон – творение Адольфа Сакса. В 1841 г. это изобретение бельгийского мастера явило одновременно в себе уникальное сочетание всех известных к тому времени оркестровых инструментов. Его своеобразный и выразительный звук, тембр и техническая подвижность спровоцировали небывалый интерес к инструменту со стороны композиторов и музыкантов XIX в. Саксофону нашлось место в симфоническом, духовом и эстрадном оркестрах. Вопрос реализации образно-художественного замысла произведения посредством данного инструмента, имеющего свою специфику, недостаточно разработан в теоретическом плане и требует дополнительного осмысления.

По мнению автора статьи, исследование темы образно-художественного мира в произведениях для саксофона XX столетия должно начинаться с общетеоретического понимания феномена образно-художественного мира, создаваемого музыкой. Необходимо понимать, что это пространство всегда соотносится с реальностью, находящейся за рамками прослушиваемого про-

изведения. Она обнаруживается не только «извне» через музыканта или слушателя. Реальность есть и в структуре музыкального сочинения, «внутри самого произведения как отношение созданной, выраженной картины мира к более обширной и не выраженной, но присутствующей в художественном контексте» (Миронова Н., 1998, с. 7). Эта специфика и создает объемную и многогранную семантическую структуру музыкального произведения, к тому же еще и обусловленную характерными качествами неповторимости творческого процесса самого создателя музыки, его мировоззрения, степени причастности к целостности мира и другими личностными аспектами композитора.

Труды таких авторитетных исследователей, как В.В. Медушевский, М.С. Скребкова-Филатова, В.Н. Холопова и Л.Н. Шаймухаметова позволяют выстроить концептуальную опору в осмыслении, что есть «образно-художественный мир». Это понятие напрямую связано с мышлением, духовно-нравственным самоопределением и развитием личности. Через понимание мышления

как «психического процесса отражения объективной действительности и высшей формы творческой активности человека» (Миронова Н., 1998, с. 68) многомодальность художественного образа раскрывается в его потенциальной трансформации «объективного» в духовное, в неразрывности формы и содержания, сочетании реалистичности и сюрреалистичности.

Художественное мышление – особый вид мышления, направленный на восприятие образцов различных сфер искусства и имеющий в качестве своих основ синтез различных эстетических функций и художественных приемов. Главной особенностью музыкального мышления (как разновидности художественного) наряду с синтезом и абстрагированием являются способность анализировать «текучесть» музыки и сравнение, позволяющее определить жанровую характеристику и стиль сочинения.

Уникальность художественного образа состоит в том, что он одновременно является «переработанным отражением реальной действительности» и «внутренним смыслом изображаемого». Композитор, исполнитель и слушатель одновременно – преобразователи реальности: композитор в части создания художественного замысла произведения и соответствующего звукового потока, направленного на отклик сознания слушателя, исполнитель в части интерпретации музыкального произведения, способности вдохновить и заставить переосмысливать слушателя существующую вокруг объективную реальность.

Важнейшим аспектом музыкально-художественного декларирова-

ния является выразительность, посредством которой конструируется «образно-художественный мир» (Шульпяков О., 2005, с. 36). Мастерство музыканта должно выражаться во всем: в теоретической подготовке, использовании техники звукоизвлечения, владении способностью «читать с листа», импровизации, знании законов развития и реализации музыкального творчества, эстетическом возвышении личности и др. Именно комплекс таких характеристик создает границы этого мира.

Данное основание является общим для музыкального исполнительства. Применительно к саксофонной музыке необходимо уточнить, что художественный мир, создаваемый ею, предстает как некая многоуровневая реальность. В ней образ передается, с одной стороны, как надындивидуальная структура (в абстракции), с другой – как образ сознания композитора, музыканта-саксофониста, исполняющего музыкальное сочинение, и слушателя (в объективной реальности). Создание художественно-образной структуры произведения обязательно сопряжено с технологической стороной владения исполнителем саксофоном, процессом его индивидуальной работы над сочинением, формированием собственной эмоциональной картины восприятия интерпретируемой музыки и др. Без этого невозможно говорить о передаче образа, задуманного композитором, исполнителем-саксофонистом слушателю. Таким образом, художественно-интерпретационное мастерство саксофониста выступает ключом к раскодированию авторского замысла музыкального произведения.

Особую теоретическую значимость в этом вопросе играют труды зарубежных саксофонистов М. Мымрык и Г. Дьюирст, Т. Мэтью, Р. Уэстон. Благодаря результатам данных исследований выявляется синтаксическое и композиционное значение использования специфических приемов игры на саксофоне, что, безусловно, расширяет дополнительное теоретическое поле для осмысления специфики воплощения образно-художественного замысла произведений посредством игры на инструменте.

Важны и результаты российского исследователя М.А. Беговатовой «Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента» (2012). Согласно ее заключению, исполнительская техника саксофониста (а она предстает как многоуровневый феномен, состоящий из различных приемов, навыков и умений, интеллектуально-психического и эмоционально-творческого начала исполнителя) выступает как мастерство в передаче художественно-образного замысла музыкального произведения. Исследователь в качестве основных структурно-образующих элементов этого мастерства выделяет «звукоизвлечение» и «звукообразование», что привело к созданию оригинальной концепции осмысления системы «исполнитель – саксофон». Представим ее основные постулаты:

1. Исполнительская техника (далее – ИТ) предстает как адаптированный под конкретного саксофониста комплекс приемов, умений и навыков игры на инструменте. Важной характеристикой данного комплекса выступает рациональ-

ность ее применения при исполнении какого-либо музыкального сочинения.

2. ИТ находится в органической связи с индивидуальной психомоторикой саксофониста, отражается как качество его профессионального мастерства и «комфортность технологического процесса» звукоизвлечения, с использованием всего арсенала акустических характеристик звучания саксофона.

3. Структура психологической характеристики ИТ состоит из мышечной силы и выносливости музыканта, скорости физического движения и двигательной памяти, а также сенсорно-мышечной согласованности саксофониста.

4. ИТ предстает в виде иерархической структуры, включающей три уровня «первоначальный (нижний)» – «второй (средний)» – «третий –высокий». К первому относятся элементарные навыки игры на инструменте. Фактически это «матрица памяти», которая вырабатывается на уровне условного рефлекса саксофониста. Средний уровень – закрепленные навыки игры на инструменте (речь идет о технике гамм, арпеджио, септаккордов и др.). И собственно третий уровень – техническая игровая деятельность, воплощающая образно-художественный замысел произведения.

5. Кроме уровней ИТ существуют ее неотъемлемые компоненты: техника дыхания, техника губ, техника языка и артикуляции, техника пальцев, рациональная аппликатура.

В концепции М.А. Беговатовой (2012) особое место отводится роли первоначального звукоизвлечения на саксофоне: с этим связывается вся дальнейшая регуляция звука

во время исполнения произведения. Рассмотрение «атаки звука» (начала звучания) и штриховых приемов (дальнейшим ведением и окончанием звучания) осуществляется ею как артикуляционное явление, сопряженное с исполнительским процессом музыканта-саксофониста, в том числе интонированием.

Дело в том, что саксофон, как и другие духовые инструменты, отличается фиксированной настройкой хроматического звукоряда (имеется определенное количество звуков с неточной интонацией, что обусловлено акустикой, структурой и качеством производства саксофона). И какой бы профессиональной и качественной не была настройка инструмента, невозможно создать ровное интонационное плато, обеспечивающее устойчивость звукоряда. И только звуковысотная коррекция способна влиять на амплитудно-частотные характеристики вибрации трости. Это является важным аспектом исследования проблемы передачи образно-художественного мира в произведениях для саксофона. Точной реализации художественных замыслов произведений способствуют специфические ИТ саксофонистов, к ним относятся техники на основе звукообразования и звукоизвлечения. А именно: глиссандо, вибрато, трели и тремоло, мультифоники, четвертитоновая альтерация и др.

К опорной концептуальной платформе, раскрывающей проблемы интерпретации оригинальных произведений для саксофона, относится исследование С.В. Кириллова (2010). Исходя из идеи неразрывности «художественного» и «технического» ученый указывает на невозможность воплощения замысла

произведения без наличия широкого спектра технического исполнительского инструментария музыканта. Художественная техника имеет определенные черты. В качестве ведущего С.В. Кириллов называет сам саксофонный звук. Отмечая его специфичную способность к трансформации, исследователь указывает на причины ограниченности контингента слушателей саксофонной музыки.

Однако, по мнению С.В. Кириллова, это является и сильной стороной инструмента, так как у музыканта-саксофониста имеется возможность к созданию своих авторских тембровых традиций в интерпретации музыкальных произведений и формированию своей индивидуальной слушательской аудитории. Феноменом этого является индивидуальная способность музыканта донести комплементарные эстетические традиции и вкусы времени через отдельные музыкальные произведения и свой собственный неповторимый исполнительский стиль (применение сонорических приемов, дэтембр, лайт-звук и др.).

При наличии нелинейного музыкального мышления саксофониста рождается неповторимая и неожиданная «музыкальная маневренность» в звукоизвлечении. Уникальная импровизация, возникающая как следствие этого, способствует формированию особого восприятия замысла сочинения и музыкантом, и слушателем. Данная интерпретация становится неожиданностью для самого саксофониста, и он обретает новое прочтение, казалось бы, давно постигнутого.

Каковы же основные виды музыкальных произведений для сак-

софона в XX столетии? Во-первых, необходимо отметить, что развитие саксофонной музыки было обусловлено рядом культурных и социальных причин. До середины XX в. вариативность саксофонного музыкального творчества протекала в направлении от популярных тематик небольших пьес до жанровых сочинений, имеющих более сложную смысловую наполненность. Вторая половина XX столетия более ярко продемонстрировала новаторство в сфере этого вида музыкального творчества: наблюдались смелые эксперименты в области синтеза различных музыкальных жанров, порой самых противоречивых и неожиданных.

В качестве основного концептуального базиса, целостно раскрывающего основные направления музыкальных произведений для саксофона в XX столетии, выбрана работа А.М. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века» (2020).

Например, миниатюра, как жанровая разновидность, стала одной из самых вариабельных платформ для развития сольной и ансамблевой саксофонной музыки. Активный новаторский поиск в области тембрового контура сопровождался авангардной алеаторикой и сонористикой. В значительной степени был расширен арсенал ударно-шумовых техник композиции. Программная циклизация стала визитной карточкой саксофонных миниатюр. С одной стороны, они воспринимались как сочинение одночастного характера, так как прослеживалась единая содержательная линия всего музыкального цикла, с другой – из-за

увеличения данных разделов структурировался своеобразный многочастный формат произведения. Саксофонные концерты и сонаты демонстрировали наличие одновременно всех стилистических линий музыки от Барокко до неobarocko, от классики к джазу и т.д. Жанровый синтез спровоцировал небывалый всплеск развития саксофонной музыки и эволюционирования стилей музыкального искусства. Вторая половина XX столетия в итоге ярко проявила превалирование индивидуальной музыки над концертной.

Вопрос воплощения художественно-образного мира необходимо раскрывать через анализ конкретных произведений для саксофона. Рассмотрим наиболее интересные и актуальные сочинения.

Специфика передачи контрастного художественно-образного замысла (с одной стороны напористо-волевого, с другой – поэтично-нежного) заключена в Концерте для саксофона с духовым оркестром М.Д. Готлиба. Чтобы воплотить данный замысел интерпретация концерта в основном должна осуществляться традиционными способами звукоизвлечения. Кроме того, обязательно использование штрихов и подвижной аппликатурной техники. Произведение обладает большим потенциалом для исследования вопроса реализации художественного замысла посредством способов звукоизвлечения и саксофонных техник.

Концерт для саксофона-тенора с духовым оркестром Б.А. Диева отличается характерной формоязыковой спецификой. Она заключается в том, что в стилистике данного концерта прослеживается синтез

классической западноевропейской композиторской школы, джазового направления и отголосков латиноамериканской музыки. Сочинение выступает индикатором технического совершенства саксофониста, так как в нем в значительной степени играет роль индивидуальная подвижность и динамическая выносливость музыканта (длительность концерта целых 23 минуты), способность разглядеть необходимый временной промежуток для импровизации. Кроме того, концерт – зеркало культуры саксофониста и его психологической выдержки (по причине длительности игры). Данные аспекты служат плодотворным полем для дальнейшего исследования образно-художественного полотна, создаваемого посредством интерпретации этого произведения.

Наиболее интересен Концерт для саксофона-сопрано с симфоническим оркестром композитора А.Я. Эшпая. Специфика произведения заключается в наличии особой логики развития сюжета, в которой уникально меняется доминирование солиста и оркестра. Они, то каждый ведет свою независимую линию, то словно вступают в явное противоборство, то, поддерживая друг друга, создают уникальное единство тематического замысла. Образное сопряжение различных стилей, классико-джазовая диалогия и драматургия произведения возвышается в линии от напряжения к светлому всплеску радостного чувства. Отдельным предметом анализа может стать джазовый фрагмент, наполненный неограниченной импровизацией.

В качестве отдельного осмысления линии авангардных тенденций

в саксофонных миниатюрах XX столетия необходимо выделить теоретическую позицию о внедрении новых композиционных техник письма. Это в значительной степени трансформировало игровой музыкальный аппарат посредством использования неклассических исполнительских приемов. В этой связи сам по себе термин «виртуозность» раскрывается через способность музыканта посредством нетрадиционных исполнительских техник показать художественный замысел произведения. Наиболее ярко это можно рассмотреть на примере «Импровизации» Р. Нода.

Представленные позиции позволяют разносторонне подойти к изучению проблемы воплощения образно-художественного мира в произведениях для саксофона в музыке XX в. На основе представленных теоретических опор исполнительский процесс саксофониста предстает как особый канал музыкального искусства, воплощающий образно-художественный замысел произведения. Более глубоко раскрывается и детализируется специфика музыкальных техник, обеспечивающих этот процесс. Анализ представленных произведений XX в. (Концерт для саксофона-тенора с духовым оркестром Б. Диева, «Импровизация» Р. Нода, Концерт для саксофона с духовым оркестром М. Готлиба, Концерт для саксофона-сопрано с симфоническим оркестром А. Эшпая) с точки зрения специфики реализации художественно-образного мира посредством саксофона способен раскрыть дополнительные сведения о вариациях индивидуальных исполнительских интерпретаций первоначально композиторского замысла.

ЛИТЕРАТУРА

Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 310 с.

Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2010. 166 с.

Миронова Н.К. Формирование осознанного восприятия музыки у учащихся 5–7 классов на основе представлений о художественной картине мира: Дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. 192 с.

Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2020. 487 с.

Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2005. 36 с.

REFERENCES

Begovatova, M.A. (2012), *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostei instrumenta* [Modern performance on the saxophone in the aspect of expanding the sound capabilities of the instrument], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 310 p. (in Russ.)

Kirillov, S.V. (2010), *Tekhnika igry na saksofone i problemy interpretatsii original'nykh proizvedenii* [Technique of playing the saxophone and problems of interpretation of original works], Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 166 p. (in Russ.)

Mironova, N.K. (1998), *Formirovanie osoznannogo vospriyatiya muzyki u uchashchikhsya 5–7 klassov na osnove predstavlenii o khudozhestvennoi kartine mira* [Formation of conscious perception of music among students of grades 5–7 on the basis of ideas about the artistic picture of the world], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Pon'kina, A.M. (2020), *Evolutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksofona vtoroi poloviny XIX – nachala XXI veka* [Evolution of academic music for saxophone of the second half of the XIX – beginning of the XXI century], D. Sc. Thesis, Moscow, 487 p. (in Russ.)

Shul'pyakov, O. (2005), *Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniem i formirovanie muzykal'nogo myshleniya ispolnitelya* [Work on a work of art and the formation of musical thinking of the performer], Composer, Saint Petersburg, 36 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжао Вэнькай, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: venkay.chzhao@bk.ru

Author Information

Zhao Wenkai, postgraduate student of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: venkay.chzhao@bk.ru

Поступила в редакцию 28.09.2022

После доработки 02.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 28.09.2022

Revised 02.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023

© Павликов, Д.В., 2023

УДК 78.072

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-99-109

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК ПЕТР ПОСПЕЛОВ: К ВОПРОСУ ИДИОСТИЛЯ АВТОРА

Д.В. Павликов¹

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме идиостиля в музыкально-критических текстах. Современное социокультурное пространство России отличается обилием музыкальных критиков и блогеров. Однако далеко не каждый из них обладает индивидуальным интонационным словарем. В центре внимания оказываются работы музыкального критика и журналиста Петра Поспелова. На протяжении всей творческой деятельности Поспелов оставался верен собственной интонации. Анализ его многочисленных публикаций позволяет выделить индивидуальные особенности авторского стиля, среди которых обилие иронических оценок и порицаний, полисемантических лингвистических конструкций, частое обращение к приемам театральной драматургии с прописанными персонажами и диалогами. Тексты Поспелова часто связаны с методологическими проблемами музыкальной критики. В свойственной иронической манере автор размышляет о волнующих вопросах, связанных с влиянием музыкальной критики на публику, взаимоотношениями критика и исполнителя, проблемами контекста в музыкальной критике. Идиостиль Поспелова вписан в исторический хронотоп и формируется в условиях динамических социально-политических и культурных изменений. Уникальность Поспелова и его индивидуальная «языковая личность» явно выделяются на фоне общей массы авторов XXI в., выдвигая его на первый план как одну из важнейших фигур музыкальной критики на современном этапе.

Ключевые слова: идиостиль, Петр Поспелов, музыкальная критика, рецензия, языковая личность

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Павликов Д.В. Музыкальный критик Петр Поспелов: К вопросу идиостиля автора // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 99–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-99-109.

MUSIC CRITIC PETER POSPELOV: TO THE QUESTION OF THE AUTHOR'S IDIOSTYLE

D.V. Pavlikov¹

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

Abstract. This article is devoted to the problem of idiosyle in music-critical texts. The modern socio-cultural space of Russia is distinguished by an abundance of music critics and bloggers. However, not every one of them has an individual intonation dictionary. The focus is on the works of music critic and journalist Peter Pospelov. Throughout his creative activity, Pospelov remained faithful to his own intonation. The analysis of his numerous publications allows us to identify individual features of the author's style, among which there is an abundance of ironic assessments and ironic censures, polysemantic linguistic constructions, frequent recourse to theatrical dramaturgy techniques with prescribed characters and dialogues. Pospelov's texts are often associated with methodological problems of music criticism. In a characteristic ironic manner, the author reflects on the exciting issues related to the influence of music criticism on the public, the relationship between the critic and the performer, the problems of context in music criticism. Pospelov's idiosyle is inscribed in the historical chronotope and is formed

in the conditions of dynamic socio-political and cultural changes. Pospelov's uniqueness and his individual "linguistic personality" clearly stand out against the background of the general mass of authors of the XXI century, bringing him to the fore as one of the most important figures of music criticism at the present stage.

Keywords: idiostyle, Peter Pospelov, music criticism, review, linguistic personality

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

For citation: Pavlikov, D.V. (2023), "Music critic Peter Pospelov: to the question of the author's idiostyle", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 1, pp. 99–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-99-109.

В.Ф. Одоевский, В.В. Стасов, Г.А. Ларош – каждый из них был отменным литератором, пишущим музыкально-критические тексты так, словно это рассказы малой формы, новеллы. Подобный подход к написанию обзоров и рецензий в музыкальной критике России XIX в. был распространенным, но далеко не каждый автор мог обладать настолько характерным почерком, делающим его стиль узнаваемым.

В XX в. ситуация с идиостилем автора в музыкальной критике усложнилась идеологическими запретами, и соответственно многие тексты не несли особой нагрузки и уж тем более не отличались попытками найти индивидуальный словарь. Современные музыкальные критики с их медийными возможностями тоже далеко не всегда помнят, что музыкально-критический текст – это еще и литературное произведение, для которого важна интонация автора. Попытка набрать большее количество просмотров или число читателей приводит к тому, что профессионализм отчасти уходит на второй план, а музыкальных критиков, которые выделяются на фоне общей массы, становится все меньше.

Одним из ярких примеров современных музыкальных критиков, чьи работы отличаются индивидуальной интонацией, является Петр Глебович Поспелов. Начав свою де-

ятельность в 1990-х гг., он активно продолжает публиковаться. Объем материалов Поспелова – это массив более тысячи музыкально-критических текстов. Каждая его работа представляет собой редкое сочетание грамотной оценки и художественного содержания. Круг интересов Поспелова широк. Помимо музыкально-критических статей, он пишет музыку, либретто, курирует различные творческие проекты¹.

Творческий путь Петра Поспелова в газетной критике тесно связан с тремя изданиями: «Коммерсантъ», «Известия», «Ведомости». На рубеже XX–XXI вв. музыкальная критика развивалась на страницах официальных периодических изданий. Именно печатная пресса в указанный период выступает ведущим каналом коммуникации, удерживая лидирующие позиции как источник информации. Отдельные разделы официальных СМИ были посвящены области музыкального искусства, что давало простор для публикаций и развития музыкальной критики. Поспелов, пишущий для данных рубрик, затрагивал самые различные проблемы академического музыкального искусства. Это область музыкального театра, концертная жизнь, фестивали, проходящие в России и за рубежом, вопросы методологии музыкально-критической мысли. Печать и слово выступают

для него ведущими компонентами передачи сообщения между адресатом и адресантом².

Как отмечает М.А. Толстунова: «По мнению П. Пospelова, для журналиста, работающего в отделе культуры, важно соблюдать баланс: вписаться в формат издания, но при этом сохранить собственную интонацию, индивидуальность» (2012, с. 351). За годы работы в указанных изданиях критик активно вел две линии – музыкально-критическую и журналистскую. Пospelов понимал, как нужно писать для публики, читающей общественно-политическую газету, сохраняя их интерес к рубрикам, связанным с культурными событиями. При этом идиостиль автора всегда был осязаем и не вуалировался.

Под идиостилем принято понимать определенную специфику художественных произведений, авторскую стилистику и индивидуальный стиль. М.М. Бахтин и Д.С. Лихачев отмечают важность изучения «языковой личности» (Бахтин М., 1986, с. 467), т.е. авторского слова, через которое раскрываются глубинные свойства идиостиля (Лихачев Д., 2001, с. 385). В.В. Виноградов под идиостилем подразумевает «систему индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» (1963, с. 126), тем самым подчеркивая связь термина «идиостиль» с поэтикой произведений.

В музыкознании большое количество научных трудов, связанных с вопросами композиторского идиостиля, написала Н.С. Гуляницкая (2002, с. 102), чьи работы могут послужить методологической базой

для анализа и музыкально-критических текстов (2022, с. 14).

Музыкально-критические работы Петра Пospelова можно разделить на несколько групп. Первая – рецензии, с характерными художественными вставками, вторая – проблемные статьи, касающиеся области музыкального восприятия, отношений критик–исполнитель–публика, методологических вопросов музыкальной критики, третья – интервью.

Среди рецензий выделяются публикации, посвященные звездам оперного небосклона: «Лучший мужчина земли»³ 18 июля 2001 г. о концерте Пласидо Доминго, «Неравный брак»⁴ 2 декабря 2003 г. о концерте Джесси Норман, «Певица Сюзан Грэм в Москве: кто в опере хозяйка»⁵ 9 июня 2012 г., «Дмитрий Хворостовский покориł Москву в образе Демона»⁶ 4 февраля 2015 г., «Дебют Анны Нетребко в Большом театре стал бы триумфом, если бы не акустика и не режиссер»⁷ 17 октября 2016 г. и др.

Обратимся к статье «Лучший мужчина земли». Так, текст о концерте Пласидо Доминго в Москве состоит из трех частей и изобилует ироническими сценками, описывающими обстановку на концерте. Крайние части представляют собой элементы, напоминающие театральные пьесы. В первой части Пospelов приводит диалог двух студентов, один из которых желает попасть на концерт знаменитого тенора, а автор в ответ иронизирует над ним: «Сцена на Ленинградском вокзале: “Хочу пойти на Доминго”, – говорит студент. – Надо только успеть стипендию получить”. Наивный, знал ли он про цены – от 4,5 до 30 тысяч рублей?»⁸.

В третьей части критик приводит еще сценку: «Сценка из Халле: у ограждения охранник не разрешает фотографу снимать Доминго поющим: “Если ты это сделаешь, он мне голову оторвет”. “Верится с трудом”, – пишет немецкий журналист, пребывающий во власти обаяния певца. Разделяем его чувства»⁹.

Журналист таким образом подчеркивает недостижимость артистов, которые работают только для элиты. Сквозь призму диалогов художественных персонажей критик затрагивает проблему доступности искусства, задается вопросом, почему публика так положительно реагирует на раскрученные имена.

Оценочный параметр в статье отличается двойственностью, и даже полисемантизмом. Оценка работы певца занимает центральную – вторую часть рецензии. С одной стороны, Пospelов отмечает не особо привлекательный, по его мнению, тембр Доминго, а с другой – подчеркивает харизму певца, которая помогла ему добиться высот: «Скажу крамольную вещь: вообще-то Доминго – не тенориссимо. Его тембр не самый красивый, у него нет ни стальной мощи Франко Корелли, ни идеального бельканто Паваротти. Доминго силен своим драматическим даром и неотразимым обаянием. Благодаря уму и харизме ему удалось сделать многое – он охватил и драматический, и лирический репертуар, освоил Вагнера, спел в “Пиковой даме”. Правда, практически прошел мимо авторов XX века»¹⁰.

В подобном ироническом тоне написана рецензия о постановке оперы «Манон Леско» с Анной Нетребко в главной роли. Начиная статью

со слов: «Вместо “Манон Леско” Адольф Шапиро поставил “Похоронны куклы”»¹¹ Пospelов сразу задает тональность повествования, играя сарказмом и юмором. Ряд колких реплик в адрес мировой оперной звезды явно носят иронический оттенок: «Постановка “Манон Леско” первый случай в истории постимперского театра, когда название выбрал не театр, а приглашенная артистка»¹², далее Пospelов отмечает важную деталь и раскрывает перед читателем почему же именно эту оперу выбрала певица. Дело в том, что она недавно включила ее в свой репертуар и уже успела блеснуть с этой партией на европейских сценах, а теперь пришла пора показать эту оперу российской публике.

В следующей цитате наблюдается завуалированное порицание: «Свой масштаб певица прятать и сворачивать не собиралась. Но оказалось, что для Большого театра Анна Нетребко мала»¹³. Пospelов подчеркивает масштаб фигуры Нетребко, но усматривает в этом и негативный момент. С иронией констатирует Пospelов роль супруга Нетребко в постановке, который исполнил партию кавалера де Грие: «Последнего спел Юсиф Эйвазов, очень надежно, со знанием традиции – хотя в тандеме со звездной супругой ему по определению отведен номер два»¹⁴.

Оценочный параметр по классике жанра касается двух компонентов: пение и актерская игра. Первый Пospelов описывает так: «недостаток сочного, жаркого фортиссимо, которое наполнило бы зал. До премьеры Анна Нетребко признавалась, что акустика Исторической сцены ее слегка напугала. Похоже, что,

при стопроцентном владении ремеслом и самоконтроле, артистка и на премьере не вполне преодолела ситуацию»¹⁵. Со вторым дела обстоят не лучше: «Эмоциональная нейтральность, даже холодность. Если бы Пуччини узнал, что его творение прошло, ни у кого не вызвав слезинки, он бы невероятно огорчился. Но это было именно так: Нетребко спела все ноты и выполнила весь сценический рисунок роли – не более того. Это на нее не похоже: можно вспомнить, какие острые жизненные детали она находила для своих образов даже не в самых выдающихся постановках, какие живые были у нее Наташа Ростова или Виолетта Валери. Здесь же мы увидели в лучшем случае послушную артистку, равнодушную к собственной инициативе»¹⁶.

Ирония и сопровождающие ее иронические оценки и порицания определенно присущи стилю Пospelова. Так, в статье «Концерт Марсело Альвареса обернулся казусом» от 18 ноября 2014 г. критик в своем стиле, с характерной драматургией и иронией рассказывает о выступлении тенора: «Все бы ничего, но перед хитовой арией *Nessun dorma* из-за сцены вдруг объявили, что Марсело Альварес нездоров. Но что все-таки продолжит концерт. До сих пор никаких признаков нездоровья в его голосе не чувствовалось. Но в арии *Nessun dorma* нужно было брать си бекар. Начал арию Альварес благополучно, хотя немного комкал верхушки. А в проигрыше перед си бекаром, картинно призывая публику разделить с ним его мучительное волнение, отпил воды из бутылочки и – была не была – пошел на кульминацию. В течение пары секунд

Марсело Альварес взял си бекар, сорвался, выказал ужас и опять взял си бекар. Конечно, победой это было назвать нельзя, и певец стал посылать публике знаки сокрушенного отчаяния и даже, каясь, упал на колено. В ответ добросердечная русская публика закатила гастролеру такую овацию, какой не последовало бы, возьми он си бекар самым образцовым образом. Не прекращая самобичевания, тенор спел – и без всяких проблем – две песни на бис, а его аудитория, лишь заслышав мелодию *O sole mio*, разразилась такими восторженными криками, что их хватило бы, вероятно, на весь сезон в “Ла Скала”»¹⁷.

Помимо вокалистов, в своих рецензиях Пospelов пишет и о режиссерах. Например, заметка «И серпа не боится»¹⁸ 9 сентября 2005 г. рассказывает о постановке оперы «Норма» Йосси Вилера, «Михайловский театр показал на “Золотой маске” оперу “Царская невеста”»¹⁹ 18 марта 2015 г. анализирует режиссерскую интерпретацию Андрея Могучего, «Дебютант диктует репертуар»²⁰ 30 декабря 2003 г. пишет о режиссерских успехах Дмитрия Чернякова, который получил признание и уже сам может выбирать в каком театре и какую оперу ставить.

Показательным примером идиостиля Пospelова выступает статья о Чернякове. Критик отмечает мастерство режиссера, его внимание к музыкальным деталям, но тут же переходит в сферу философии, рассуждая о черном и белом: «Черняков не просто умеет отличать арии от речитативов, не просто разбирается в голосах и инструментах, не просто детально продумывает спектакль и приходит на репетицию сто-

процентно готовым. Он создает на сцене систему образов, которая уже начала складываться в индивидуальный авторский мир. В нем есть добро и зло. На доброй половине ходят блаженные персонажи, там живет женщина с чистой и твердой душой, которая жертвует собою ради мужчины, слабого и уязвимого. Злая половина Черняковым еще не вполне определена – пока он перебирает варианты. По версии 2003 г. зло – это публичность, телевидение, манипуляции. Но все наверняка поменяется»²¹.

Самым интригующим моментом статьи выступает ее финал, где Пospelов пишет о фанатизме Чернякова, при этом добавляя в текст элемент фантастики: «Одна дама, известная журналистка, неделю ходила с забинтованным пальцем: если верить легенде, Черняков давал ей интервью и вдруг, услышав в вопросе непочтительное отношение к Вагнеру, набросился на нее и покусал. Сам он готов плакать на оперных спектаклях, а своего зрителя задевает за самые чувствительные струны»²². Подобные эпилоги в музыкально-критической деятельности Пospelова становятся его визитной карточкой, где он с успехом демонстрирует талант не только критика, но и писателя, умеющего рассказать увлекательную историю.

Особняком стоят публикации, затрагивающие важные вопросы восприятия и методологии музыкальной критики, проблемы исполнительства и музыкального театра. В публикации «Разговор с читателем»²³ 5 июля 2001 г. Пospelов высказывается и словно вступает в диалог с одним из читателей, который написал в редакцию гневное

письмо о работе дирижера Геннадия Рождественского. «В музыкальной критике ситуация приходит в норму»²⁴ 9 августа 2001 г. автор пишет о методологических аспектах музыкальной критики, рассказывает об особенностях работы и сложностях, с которыми приходится сталкиваться музыкальным критикам. Статья «Критическое накопление»²⁵ 9 ноября 2007 г. рассматривает проблему отсутствия концертных площадок для новых оперных спектаклей молодых композиторов и др.

Обратимся к публикации о Геннадии Рождественском. В условиях отсутствия социальных сетей люди весьма часто писали письма в редакцию. Многие из этих сообщений оставались без внимания на страницах газет, однако профессионализм Пospelова, его внутреннее умение выстроить коммуникативный акт с читателем не позволили ему пройти мимо данного текста.

Приведем цитату из письма читателя: «Картина, нарисованная Г.Н. Рождественским, ужасающая. Если не будут приняты кардинальные меры на государственном уровне, то Большой мы потеряем. Но, разделяя гнев и обиду замечательно-го дирижера, невозможно не задаться таким вопросом: а что, он совсем не знал, что его ждет, когда соглашался занять пост главного дирижера? Можно также понять те чувства, которые вызывают у Рождественского несправедливые и грубые нападки некоторых критиков... Но есть одно место в письме Г.Н. Рождественского, в котором он сам допускает тот стиль, который совершенно справедливо осуждает у других»²⁶.

Обеспокоенный слушатель выражает свои сомнения по пово-

ду назначения Рождественского в Большой театр. На эти замечания Поспелов отвечает следующей репликой: «Выступления критики в адрес Рождественского – явление другого порядка. Критика выстав- ляла Рождественскому эстетиче- ский, а не моральный счет. Многие из нынешних критиков выросли на концертах Рождественского и были воодушевлены его назначением в Большой театр. Его выступления в прошедшем сезоне, в том числе и премьеры “Игрока”, заслужили немало сочувственных слов. То, что Рождественский не сумел поднять Большой театр, огорчило всех. Разо- чаровало и то, что Рождественский не захотел уйти красиво, как подо- бает аристократу профессии. И то, что он нарушил эстетические зако- ны филармонического жанра, взяв- шись прорабатывать прессу прямо со сцены Большого зала Консерва- тории. Но мы все равно надеемся, что услышим еще немало его инте- ресных концертных программ»²⁷.

Критик не особо вступает в по- лемику с читателем, а скорее ве- дет беседу, как он сам и обозначил в заглавии публикации. Данный текст выступает новаторским для своего времени, наряду с типичны- ми обзорами и рецензиями, Поспе- лов открывает новые перспективы развития музыкально-критических жанров. Он словно смотрит в буду- щее, предвещая эпоху блогеров и от- крытых комментариев.

Немаловажно отметить и пробле- мы, которые затрагиваются здесь. Вопрос восприятия и реакция на критику, объективна она или нет, стоит ли исполнителю принимать замечания в своей адрес или же он не обязан считаться с музыкаль-

но-критическим сообществом. Все эти сложности четко очерчены Пос- пеловым в его «Разговоре с читате- лем». И конечно – какова роль пуб- лики во всей этой истории, почему аудитория, пришедшая на концерт, была вынуждена выслушать лек- цию.

Особый интерес представляет пуб- ликация Поспелова о положении дел в музыкальной критике нача- ла XXI в. Подобные размышления встречались на страницах газет еще с XIX в. и волновали умы классиков русской музыкально-критической мысли: В.Ф. Одоевского, А.Н. Се- рова, В.В. Стасова. Поспелов пишет о тех же проблемах, но ориентиру- ясь на иной временной хронотоп: «Порой критику легче демонстри- ровать здравомыслие, чем самым лучшим музыкантам, поставленным в сложные отношения с коллега- ми, властями и неповоротливыми творческими коллективами. С дру- гой стороны, большинству нынеш- них критиков не хватает возраста и опыта: мой коллега из берлинской газеты видел 100 “Валькирий”, а я – 10. Кроме того, редакции не имеют возможности держать более одного музыкального критика (для сравнения: в “Нью-Йорк таймс” их четыре), и этому критику приходит- ся писать обо всем и вся, обнаружи- вая разные степени компетентности в разных вопросах»²⁸.

Автор подчеркивает важность знания контекста, компетентность критика в области, о которой он пишет, возможность сравнения раз- личных постановок. В жанровой сис- теме он отметит: «Рецензия устано- вилась в качестве основного жанра. Газетная музыкальная критика, по крайней мере в столицах, признана

как явление, и ведущие фигуранты музыкальной жизни выстраивают с ней отношения»²⁹.

Подытоживая свои рассуждения Поспелов приходит к выводу: «Некоторые музыканты критику из принципа не читают. Некоторые читают. Обижаются они ужасно. Чаще глотают обиду и молчат. А когда нет сил молчать, жалуются, как жаловался мне один дирижер: “Она написала, что мы расходились. Правильно, расходились! Но она же не знает, что нам дали всего одну репетицию”»³⁰.

Исходя из анализируемых публикаций, видим интерес критика к вопросам восприятия и оценки, реакции на критику. Стоит отметить, что попытки осмысления обозначенных Поспеловым проблем в начале XXI в. актуальны и по сей день, и вызывают дискуссии в музыкальном мире. Погружение в контекст, профессиональный дискурс отличают тексты Поспелова, делают их интересными с точки зрения критиковедческого анализа.

Филолог Т.А. Чернышева понимает под анализом текстов с позиции идиостиля следующие компоненты: «Идиостилистические особенности, отражающиеся в тексте, рассматриваются с опорой на феномены “языковая личность” и “дискурс”. Это связано с тем, что, с одной стороны, имеет место индивидуальный выбор тех или иных средств для выявления собственного мировоззрения и точки зрения на отдельные вопросы, а с другой стороны, речь идет о выборе “направленном”, включенном в общий контекст институционального дискурса. Газетно-публицистический дискурс представлен конститутивными признаками (це-

левая ориентированность, ценностные характеристики, своеобразие хронотопа, участники дискурса) и является той средой, в которой действует языковая личность» (2007, с. 9).

Тексты Поспелова – всегда представляют собой отдельную историю. Критик словно грамотный драматург преподносит читателю рассказ, где есть герои и злодеи, но кто из них кто, читающие статью должны решить сами. Подобная авторская находка весьма оригинальна. Она позволяет не просто констатировать: кто как спел, что сделал режиссер, чисто ли играл оркестр, а выстроить цельный, увлекательный текст, погружающий в захватывающую историю.

Жанр интервью в творчестве Поспелова наиболее ярко представлен следующими работами: «Теодор Курентзис: Малер боялся финала»³¹ 5 июня 2016 г., «Леонид Десятников: Необходимо быть насекомым»³² 16 октября 2020 г. Помимо того, именно Поспелов взял интервью у Кирилла Серебренникова³³ после скандальной отмены его спектакля «Нуреев» в Большом театре и др.

Поспелов с легкостью переключается между журналистским и музыкально-критическим стилем, поэтому его работы отличаются особым интересом с точки зрения логики развития текста и структурных решеток³⁴, в них реализуемых. Лексика и стиль Петра Поспелова отличаются броскостью и смелостью. Художественное дарование литератора и владение словом придают его текстам выразительность и являются критерием, отличающим Поспелова от огромного числа других музыкальных критиков. Он свобод-

но сочетает черты академической музыкальной критики с присущей ей сдержанностью и журналистский стиль с характерными плакатными эмоциями.

Таким образом, рассмотрев отдельные публикации Петра Поспелова и определив особенности его языковой личности, можно сделать следующие выводы. Идиостиль автора проявляется в первую очередь в лексиконе и выборе стилистически-языковых конструкций. Придавая своим текстам конкретные драматургические формы, критик вырабатывает определенную модель повествования, подчеркивая свою инклюзивность, выделяясь на фоне других. Ирония и сарказм становятся для автора не только тайным оружием, благодаря которому можно в завуалированной форме писать не самые лестные вещи

о неприкосновенных знаменитостях, но и неотъемлемой частью языковой личности, формирующей стиль.

Идиостиль Поспелова вписан в хронотоп событий, он органично отражает музыкально-концертную картину рубежа XX–XXI вв. в России. Так как идиостиль не может существовать вне дискурса и целевой ориентированности, критик постоянно взаимодействует с читателем на страницах газет, невольно заставляя задуматься и быть не просто пассивным участником, а стать частью коммуникативного акта.

Обширный тезаурус и активная творческая деятельность в различных видах искусств делают Петра Поспелова одной из самых значимых фигур в современном музыкальном мире и особенно в сфере музыкальной критики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыкальные сочинения П. Поспелова: «Петя и волк-2», опера «Ночь в музее, или Завещание магистра», кантата «Искатели жемчуга в Язу». Является автором оркестровой реконструкции балета Ц. Пуни «Катарина, или дочь разбойника».

² Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Philology. ru. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm> (дата обращения: 25.11.2022).

³ Поспелов П. Лучший мужчина земли // Известия. 2001. 18 июля. URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=3616> (дата обращения: 13.11.2022).

⁴ Поспелов П. Неравный брак (Звезды мирового вокала на сценах Москвы) // Ведомости. 2003. 2 дек. URL: <http://teacrit.ru/?readfull=4404> (дата обращения: 13.11.2022).

⁵ Поспелов П. Певица Сюзан Грэм в Москве: кто в опере хозяйка // Ведомости. 2012. 9 июня. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/06/09/hozyajka_prieihala (дата обращения: 24.11.2022).

⁶ Поспелов П. Дмитрий Хворостовский покорил Москву в образе Демона // Ведомости. 2015. 4 февр. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/02/04/sochuvstvie-dyavolu> (дата обращения: 04.11.2022).

⁷ Поспелов П. Дебют Анны Нетребко в Большом театре стал бы триумфом, если бы не акустика и не режиссер // Ведомости. 2016. 17 окт. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/10/17/661308-debut-netrebko-bolshom> (дата обращения: 14.11.2022).

⁸ Поспелов П. Лучший мужчина земли...
⁹ Там же.
¹⁰ Там же.
¹¹ Поспелов П. Дебют Анны Нетребко...
¹² Там же.
¹³ Там же.
¹⁴ Там же.
¹⁵ Там же.
¹⁶ Там же.

¹⁷ Поспелов П. Концерт Марсело Альвареса обернулся казусом // Ведомости. 2014. 18 нояб. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/11/18/ne-brat-sibekar> (дата обращения: 18.10.2022).

¹⁸ Поспелов П. И серпа не боится (Опера «Норма» храбро сражается с продвинутой режиссурой) // Ведомости. 2005.

9 сент. URL: <http://teacrit.ru/?readfull=4042> (дата обращения: 18.10.2022).

¹⁹ Поспелов П. Михайловский театр показал на «Золотой маске» оперу «Царская невеста» // Ведомости. 2015. 18 марта. URL: https://goldenmask.ru/press_2718.html (дата обращения: 18.10.2022).

²⁰ Поспелов П. Дебютант диктует репертуар (Дмитрий Черняков – оперный режиссер года) // Ведомости. 2003. 30 дек. URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=4377> (дата обращения: 5.11.2022).

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Поспелов П. Разговор с читателем // Известия. 2001. 5 июля. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3614> (дата обращения: 05.11.2022).

²⁴ Поспелов П. В музыкальной критике ситуация приходит в норму (рефлексия) // Известия. 2001. 9 авг. URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=3617> (дата обращения: 05.11.2022).

²⁵ Поспелов П. Критическое накопление // Ведомости. 2007. 9 нояб. URL: <http://teacrit.ru/index.php?readfull=5311> (дата обращения: 05.11.2022).

²⁶ Поспелов П. Разговор с читателем...

²⁷ Там же.

²⁸ Поспелов П. В музыкальной критике...

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Поспелов П. Теодор Курентзис: Малер боялся финала // Ведомости. 2016. 5 июня. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/06/643674-maler-boyalsya-finala> (дата обращения: 15.11.2022).

³² Поспелов П. Леонид Десятников: Необходимо быть насекомым // Музыкальная жизнь. 2020. 16 окт. URL: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-desyatnikov-neobkhodimo-byt-na/> (дата обращения: 22.11.2022).

³³ Поспелов П. Кирилл Серебренников об отмене балета «Нуреев»: «Это решение театра» // Ведомости. 2017. 8 июля. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/07/08/716045-serebrennikov-ob-otmene-baleta> (дата обращения: 22.11.2022).

³⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 548 с.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 428–472.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 255 с.

Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

Гуляницкая Н.С. О курсе гармонии: Что и как // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 2. С. 6–15.

Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. 566 с.

Толстунова М.А. Культуроформирующие функции деловой прессы (газеты «Коммерсантъ» и «Ведомости») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1. С. 350–354.

Чернышева Т.А. Идиостиль в газетно-публицистическом дискурсе: Автореф. ... дис. канд. филос. наук. Череповец, 2007. 23 с.

REFERENCES

Bakhtin, M.M. (1986), "The problem of speech genres", *Literaturno-kriticheskie statii* [Literary and critical articles], *Hudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 428–472. (in Russ.)

Chernysheva, T.A. (2007), *Idiostil' v gazetno-publitsisticheskom diskurse* [Idiostyle in newspaper and journalistic discourse], Abstract Cand. Sc. Thesis, Cherepovets, 23 p. (in Russ.)

Gulyanitskaya, N.S. (2002), *Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka* [The poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century], *Yazyki slavyanskoi kul'tury*, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Gulyanitskaya, N.S. (2022), "About the Harmony Course: What and how", *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 2, pp. 6–15. (in Russ.)

Likhachev, D.S. (2001), *Istoricheskaya poetika russkoi literatury. Smekh kak mirovozzrenie i drugie raboty* [Historical poetics of Russian literature. Laughter as

a worldview and other works], Aleteiya, Saint Petersburg, 566 p. (in Russ.)

Tolstunova, M.A. (2012), "Cultural-forming functions of the business press (Kommersant and Vedomosti newspapers)", *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [N.I. Lobachevsky Bulletin of the Nizhny Novgorod University], no. 1, pp. 350–354. (in Russ.)

Vinogradov, V.V. (1963), *Stilistika. Teoriya poeticheskoy rechi. Poetika* [Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics], Moscow, 255 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Павликов Дмитрий Викторович, аспирант кафедры музыкальной журналистики Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

E-mail: dmitrijpavlik4249@gmail.com

Author Information

Dmitry V. Pavlikov, postgraduate student of the Department of Music Journalism at the Gnessin Russian Academy of Music (Moscow)

E-mail: dmitrijpavlik4249@gmail.com

Поступила в редакцию 27.01.2023

После доработки 14.02.2023

Принята к публикации 17.02.2023

Received 27.01.2023

Revised 14.02.2023

Accepted for publication 17.02.2023

© Поризко, О.И., 2023

УДК 781

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-110-126

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ Н.П. РАКОВА «АКВАРЕЛИ» КАК ОТРАЖЕНИЕ САМОБЫТНОГО АВТОРСКОГО СТИЛЯ

О.И. Поризко¹

¹ Гатчинская детская музыкальная школа им. М.М. Ипполитова-Иванова, Гатчина, Ленинградская область, 188304, Российская Федерация

Аннотация. В статье проводится исследование фортепианного цикла Н.П. Ракова «Акварели» (1946), состоящего из девяти пьес разных жанров. В новизне названия отражается авторское видение художественного стиля, в котором органично сочетаются богатство цвета, идущее от живописи, и воздушность графики. Этому отвечают прозрачность фактуры пьес, тонкость нюансировки при наличии мелодического богатства и гармонической красочности. Каждый из присутствующих в цикле жанров автор развивает и наполняет важными чертами своего стиля, в первую очередь, опорой на отечественную народно-песенную традицию, а также использованием самобытных авторских приемов письма. Существенно и послевоенное время создания цикла, где впервые в фортепианной музыке Н.П. Ракова появляется произведение – Легенда d-moll, в котором заложен глубокий драматизм, осмысление трагических событий истории. Как и в других циклах Н.П. Ракова для фортепиано, в цикле «Акварели» помимо основного принципа – объединения пьес через контраст, велика роль тональной организации – зеркальной структуры, создающей драматургическую основу и приводящей к гимническому итогу – утверждению торжества жизни.

Ключевые слова: Н.П. Раков, фортепианный цикл «Акварели», новизна, развитие традиций, тональная организация, черты стиля

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Поризко О.И. Фортепианный цикл Н.П. Ракова «Акварели» как отражение самобытного авторского стиля // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 110–126. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-110-126.

PIANO CYCLE BY N.P. RAKOV “WATERCOLORS” AS A REFLECTION OF THE ORIGINAL AUTHOR'S STYLE

O.I. Porizko¹

¹ M.M. Ippolitov-Ivanov Gatchina Children's Music School, Gatchina, Leningrad Region, 188304, Russian Federation

Abstract. The article examines N.P. Rakov's piano cycle “Watercolors” (1946), consisting of nine pieces of different genres. The novelty of the name reflects the author's vision of his artistic style, which organically combines the richness of color coming from painting and the lightness of graphics. This is answered by the transparency of the texture of the pieces, the subtlety of nuance in the presence of melodic richness and harmonic colorfulness. Each of the genres present in the cycle, the author develops and fills with important features of his style, first of all, relying on the national folk song tradition, as well as using original author's writing techniques. The post-war period of the creation of the cycle is also significant, where for the first time in the piano music of N.P. Rakov, a work appears – the Legend of d-moll, in which deep drama, comprehension of the tragic events of history is embedded. As in other

cycles of N.P. Rakov for piano, in the cycle “Watercolors”, in addition to the basic principle of combining pieces through contrast, the role of tonal organization is great – a mirror structure that creates a dramatic basis and leads to a hymnal outcome – the affirmation of the triumph of life.

Keywords: N.P. Rakov, piano cycle “Watercolors”, novelty, development of traditions, tonal organization, style features

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

For citation: Porizko, O.I. (2023), “Piano cycle by N.P. Rakov «Watercolors» as a reflection of the original author's style”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 1, pp. 110–126. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-110-126.

Цикл для фортепиано «Акварели» был создан Н.П. Раковым (1908–1990) в 1946 г. В довоенные годы Н.П. Раков вошел в мир отечественной музыки как композитор-лирик, автор фортепианных миниатюр, а также создатель оркестровых сочинений на фольклорной основе.

В годы войны в его творчестве, наряду с музыкой других советских композиторов, появились произведения, поддерживающие дух советского народа¹, отражающие горячее стремление людей к победе над врагом. Композитор работал и «в сфере лирической камерно-инструментальной миниатюры, как бы отвечая насущной потребности людей в мягкой сердечности, доброте и душевной чуткости» (Цукер А., 1979, с. 56). Среди инструментальных произведений военного периода выделяется «Поэма» для виолончели, созданная как отклик на трагические события войны, потерю любимого друга, талантливого музыканта Николая Голубева, с которым Н. Раков учился в музыкальном училище, а затем в консерватории, ушедшего добровольцем на фронт и погибшего в 1942 г. Искренность и эмоциональность, глубина переживаний отличают это выдающееся сочинение.

Характеризуя начало послевоенного периода творчества композитора,

А.М. Цукер отмечает: «Фортепиано оставалось по-прежнему выразителем созерцательно-спокойных душевных состояний и возвышенно-поэтических настроений; основной формой их воплощения была миниатюра либо сюитный цикл. И в рассматриваемый период композитор не отказывается от этого направления. Так, его цикл из девяти пьес “Акварели” (1946) продолжает линию аналогичных сочинений 30-х годов <...>. Показательно само название произведения – оно достаточно точно определяет его эмоционально-образный строй, прозрачность письма, мягкую, именно акварельную пейзажность» (1979, с. 86–87).

В работе другого крупного исследователя, отмечающего изящество и поэтичность отдельных миниатюр цикла «Акварели», мы, однако, находим, что «круг художественных образов в некоторых тетрадах фортепианных пьес – в прелюдиях (1930–1936), в “Акварелях” (1946) – кажется слишком уж узким <...> оставляет впечатление эмоциональной монотонности» (Соловцов А., 1958, с. 34). Сможем ли мы согласиться с последним высказыванием относительно цикла «Акварели»? Попытаемся разобраться в образных и жанровых особенностях пьес, раскрыть их содержательные стороны,

выявить художественные достоинства цикла.

Всего в цикле девять номеров: Акварель, Мазурка, Багатель, Легенда, Интермеццо, Менуэт, Скерцино, Новелла и Вальс. Остановимся на каждой из пьес цикла более подробно.

Первым номером цикла является Акварель – пасторальная зарисовка, сочетающая вокальное и инструментальное начала. Музыку пьесы характеризуют тональность F-dur, строфическая форма со свободным импровизационным развитием, размер 2/4, прозрачная фактура с четырехголосным хоровым складом, тонкая нюансировка (от *p* до *mf*). Темп и характер музыки – Andante

cantabile. Вариационность и импровизационность изложения, вариантность в развитии мелодических ячеек темы говорят о близости народно-песенному искусству.

В начальном звене темы (пример 1) обращает на себя внимание повышенная IV ступень *h* в теноре (лидийская кварта)². Ее оттеняет последующая диатоническая *b*, звучащая в терции со II пониженной (неаполитанской) *ges* в басу (см. пример 1). Большую роль играет интервал чистой квинты, также подчеркивающий народный колорит. Последовательность параллельных чистых квинт в двух верхних голосах темы (тт. 1–4) несет ощущение простора, напоминает звучание народных инструментов.

Пример 1. Акварель (тт. 1–8)



Возникают ассоциации (тональные, фактурные, интонационные и др.) с фортепианными миниатюрами Э. Грига (№ 5 из цикла «Поэтические картинки»), Р. Шумана (№ 8 «У камина» из цикла «Детские сцены»). Пасторальность, родство с народной музыкой, искусством романтиков, красками импрессионизма вводят в светлый мир музыки цикла.

Вторая пьеса цикла – Мазурка. Авторская ремарка *Allegro capriccioso*

характеризует образную оригинальность. Жанр мазурки, пришедший из польской народной музыки и прошедший развитие в творчестве композиторов разных школ, находит дальнейшее формирование в фортепианной музыке Н.П. Ракова³. Мазурка в «Акварелях» (тональность a-moll, форма сложная трехчастная со вступлением и заключением, размер 3/4) интересна еще и национальным колоритом.

В четырехтактовом вступлении заложена важная октавная интонация, содержащая большой энергетический заряд. Дважды включая октавный мотив (сначала в нисходящем форшлаге, затем в нисходящем мелодическом ходе) и трижды упорно его повторяя и расцветивая гармоническими красками далеких тональностей (с-moll, D-dur), композитор вводит его в тему. Наличие в теме ходов на интервалы малой

и большой септимы усиливает ощущение неустойчивости, прихотливости образа. Использование VII натуральной ступени в мелодическом голосе подчеркивает народное начало темы (пример 2). Октавный мотив, подкрепленный ритмом гемииол, «ломающих» трехдольное течение музыки, становится связующим построением между первым и вторым элементами темы первой части (тт. 15–16).

Пример 2. Мазурка. Вступление (тт. 1–4).
Фрагмент темы первой части (с т. 5)



Вторая часть (cantabile) вводит лирическое начало в содержание пьесы. Этому способствуют диалогичность музыкальной речи, интонационная выразительность (интервалы малой секунды с вопросительной интонацией уменьшенной квинты – и наличие квартовых ходов в ответных репликах), что позволяет нарисовать картины живого общения в танце, создает романтическое настроение (пример 3) и оттеняет первую часть и последующую репризу, где возвращается своевольно-капризный образ.

Третьей пьесой цикла является Багатель. Написанная в тонально-

сти G-dur, рондообразной форме, размере С, темпе Allegretto, пьеса своей мягкой нюансировкой (*p–mf*), светлым характером инструментально-пасторального наигрыша контрастирует предыдущей Мазурке и последующей Легенде.

Повторяющаяся трижды (с изменением заключительного характера в третьем проведении) тема-рефрен (словно наигрыш на жалейке), написанная в верхнем регистре, наполнена переливами света, безмятежным состоянием души. В форшлагах слышны отзвуки птичьих голосов, оглашающих лучезарный мир природы (пример 4).

Пример 3. Мазурка. Тема второй части (a tempo)



Пример 4. Багатель. Главная тема (тт. 1–8)



Первый эпизод (тт. 9–16), мелодическая линия которого вырастает из оборота рефрена, опевающего звуки тоники (т. 5) и субдоминанты (т. 2), оттеняет тему рефрена ладо-

вым (минорным), отчасти регистровым (кратким появлением арпеджио в малой октаве) колоритом, но не вносит большого образного контраста.

Второй эпизод (тт. 25–34), интонационно и ритмически связанный с темой первого, более развит мелодически, тонально неустойчив. Переливы красок (h-moll, D-dur, Fis-dur, As-dur) расцвечивают картины природы, в которых слышны звуки голосов обитателей леса. Важно отметить, что прием удаления, пространственно-динамического угасания, свойственный заключительным построениям многих фортепианных сочинений композитора, здесь использован с усилением динамики до *f*. Он словно передает восход солнца и радость зарождения нового дня. Музыка Багатели поражает удивительной теплотой и искренностью, любовью художника к прекрасному миру родной природы...

Четвертая пьеса цикла – Легенда – написана в тональности d-moll, размере 6/8. Форма, по мнению автора статьи, сочетает черты строфичности и рондообразности со сквозным развитием. Темпу и эпическому характеру музыки предписана авторская ремарка исполнения *Andante cantabile*. Агогика пьесы подвижная, соответствует интенсивному драматургическому развитию. Динамический уровень пьесы поднимается от *mp* до *ff*, что представляет нечастое явление в музыке Н.П. Ракова. Легенду по праву можно считать драматическим центром цикла. Если сравнить ее с эпической Легендой C-dur (Maestoso) из цикла «Новеллетты», то ощущается веяние другого времени, прошедшего испытания войной и наполнившего Легенду d-moll глубоким драматизмом.

В теме рефрена (народном сказе), изложенном четырехголосной хоровой фактурой, велика роль V ступени («души русской музыки»)

и параллельных квинтовых последований (тонической и натуральной доминанты), создающих ощущение некоего застывшего пространства («Поле, поле, кто тебя усеял...?»). Тема рефрена, проходящая четырежды, сочетает в себе напевность и декламационность, повествовательность с горестными репликами сказителя. Тема разомкнута. Ее доминантовое окончание выливается в первый эпизод – мощный, но быстро угасающий мелодический выплеск (словно отчаянные народные возгласы) под взволнованный арпеджированный аккомпанемент, ассоциирующийся с перебором струн на гуслях (пример 5).

Развитие идет по нарастающей, проходя через аккордовую тему второго, развернутого эпизода и приводя к яркой большой (в две волны) кульминации на *ff*, с участием красок II неаполитанской ступени (Es-dur). При подходе к первой кульминации Н.П. Раков применяет характерное ритмическое средство – гемииолы, сжимающие время и создающие особое напряжение, эффект сбившегося дыхания. Герой словно задыхается от боли и отчаяния (пример 6).

Во второй кульминационной волне, также приводящей к Es-dur, композитор использует острый пунктирный ритм (с трижды сокращенными длительностями мелких нот в пунктирных фигурах), что в сочетании с восходящей полутоновой мелодической линией и противоположной хроматической линией баса и среднего голоса создает стремление неодолимой силы (пример 7).

Дважды прорезающий музыкальное развитие Es-dur – словно яркая вспышка прорывающейся надеж-

Пример 5. Легенда. Тема рефрена (тт. 1–8) и первый эпизод (тт. 9–12)



Пример 6. Второй эпизод. Первая волна кульминации, гемиолы (т. 3)



Пример 7. Вторая волна кульминации



ды, символ борьбы и воли к победе. И хотя действие заканчивается основной темой d-moll, но ее облик изменяется. Происходит динамическое, фактурное, регистровое обогащение. Окончание на тонике с включением баса контроктавы, задержание на септаккорде II неаполитанской ступени, синкопированное тоническое завершение в мелодическом положении квинты замыкают композицию. Тема-рефрен приобретает роль оракула, возвещающего о трагичности истории и хрупкости мироздания.

Это произведение не имеет исторических границ. Созданное в послевоенном 1946 г., любимое педагогами и юношеством всех времен, оно и поныне одно из самых актуальных в отечественной музыке. Работая над Легендой, следует познакомиться с ее авторским исполнением, в котором тонко переданы драматургия и все нюансы этого гениального

сочинения. Легендой замыкается первый блок цикла.

Пятым номером цикла – Интермеццо – открывается начало второго блока. Пьеса (тональность пьесы a-moll, рондообразная форма, размер 2/4, темп Allegro ma non troppo), с одной стороны, играет промежуточную роль между драматичной Легендой и светлым лиричным Менуэтом, с другой – имеет своеобразный облик. Тему рефрена характеризует инструментальный характер тематизма, синкопированный ритм (в партии левой руки), дающий упругий заряд, подчеркивающий танцевальный характер. В окончаниях предложений слышен перезвон колокольчиков (пример 8). В эпизодах происходит быстрая смена настроений, подчеркивая переменчивый характер музыки, в котором можно уловить то черты легкого и игривого танца, то народной пляски с хлопками и притопыванием (пример 9).

Пример 8. Интермеццо. Тема рефрена



Пример 9. Интермеццо. Фрагмент второго эпизода



Отличительной чертой пьесы является отсутствие тонической устойчивости. Музыка словно мечется в поисках истины, опоры, но по-настоящему обретает ее лишь в заключительных тонических аккордах коды.

Менуэт – шестая пьеса цикла, его лирическая доминанта. Тональность B-dur, размер 3/4, характер движения *Tempo di minuetto*. Форма менуэта сложная трехчастная репризная. В каждой части по две темы. Опираясь на важные черты жанра далекой эпохи (четкость структуры, тональную основу, плавность линий, состоящих из выразительных мотивов с изящными задержаниями, галантных поклонов), Н.П. Раков привносит в него гармонические краски импрессионизма: аккорды мелодической линии из квартовых созвучий в объеме септимы; аккорды из тритона и сексты в объеме ноны. Особенностью является многоголосный склад изложения, придающий ткани особую распевность (пример 10).

Вторая тема первой части, сообщающая романтическое мироощущение, написана в переменном ладу g-moll – B-dur. В ее предшествующих окончанию тактах композитор использует гемимолы, внося не только кратковременный ритмический сбой в плавный ход темы (тт. 29–30), но интонационно предвосхищая кульминацию пьесы, которая находится во второй части, в заключительной зоне развития второй темы (тт. 60–61).

Вторая часть менуэта расширяет образный спектр сочинения. Первая ее тема (Es-dur – g-moll, dolce, динамика *p*) приближается к вальсу. Широкие ходы мелодического

голоса, чередующиеся с плавными линиями «кружения» восьмых, подголоски в нижних голосах создают особую лирическую атмосферу (пример 11). Но модулирование в окончании темы в g-moll готовит к смене лирического начала на более драматичное и тонально активное развитие второй темы, приводящее к кульминации (Es-dur – c-moll – As-dur – C-dur – g-moll), что наполняет Менуэт лирико-драматическим содержанием.

Седьмым номером цикла, контрастирующим Менуэту и последующей Новелле, является Скерцино. Эта пьеса, как и Легенда, наиболее популярна в педагогическом репертуаре. Уменьшительным (от Скерцо) названием, композитор, вероятно, обозначил не только миниатюрные габариты пьесы, но и ее принадлежность к детской музыке (в отличие, например, от предыдущей и последующей пьес цикла, предполагаемых для юношеского исполнения). Тональность e-moll, размер 2/4, характер и темп исполнения *Vivo*, игривый и стремительный характер музыки (все сочинение основано на одной затактовой теме) – все способствует созданию цельного, классически ясного по структуре (трехчастная форма) и средствам выразительности образа (пример 12).

В средней части, которая повторяется дважды, более интенсивное тональное развитие (G-dur, e-moll, C-dur, F-dur). Аккорд II пониженной ступени (неаполитанская краска), взятый с акцентом, озаряет это непрерывное движение яркой вспышкой.

Новелла – восьмая пьеса цикла. Тональность A-dur, размер C, характер и темп исполнения *Moderato*,

Пример 10. Менуэт. Первая тема первой части



Пример 11. Менуэт. Первая тема второй части (dolce)



Пример 12. Скерцино. Первая часть. Тема



Пример 13. Новелла. Главная тема (тт. 1–8),
начало темы первого эпизода (т. 9)



рондообразная форма. Новелла обладает романтическим колоритом, яркой образностью, сквозным драматургическим развитием. Главная тема (рефрен) A-dur – эпического характера. В мелодическом голосе темы большую роль играет терцовый тон, с которого начинается и к которому возвращается мелодическая линия. Теме свойственно вокально-декламационное начало с ходами на широкие интервалы октавы, септимы, а также гибкие поступенные линии. Ритмический рисунок разнообразен (пунктирный ритм, триоли, сочетание различных ритмических групп) (пример 13).

Оstinato тонической квинты в нижнем регистре первого предложения, ассоциирующееся с отзвуками далекого колокола, оттеняется параллельными квартами среднего пласта фактуры, которым II неаполитанская ступень придает тревожный

оттенок. В музыке словно скрыта тайна, которая постепенно раскрывается в дальнейшем развитии, о чем рассказывают не только эпизоды, но и второе, варьированное проведение рефрена. Первый эпизод контрастирует главной теме ладово (cis-moll, E-dur), эмоционально. Начинаясь со сдержанно-сурового двухголосного мотива cis-moll (пример 13), следует по восходящей, набирая силу и энергию и модулирует в доминанту главной темы, подводя к рефрену. Второй эпизод более развитый. Содержит как новый тематический материал, так и развитие темы первого эпизода на новом тональном (g-moll, b-moll, cis-moll) и драматургическом уровне. Характерно, что драматическое развитие приводит к доминанте следующего за ней яркого, торжествующего E-dur. В этом просветленном итоге явно выступает сходство с музыкой Э. Грига (пример 14).

Пример 14. Второй раздел второго эпизода (тт. 3–9)



Заключительной пьесой цикла является Вальс. Это самая крупная пьеса цикла, его итог, апофеоз света, смелых и счастливых надежд. Тональность C-dur, форма рондо с кодой, размер 3/4, темп Allegro. Вальс – один из наиболее любимых композитором жанров. Символично, что именно Вальс – заключительный номер цикла. Из фортепианных сочинений данного жанра⁴ этот вальс – самый яркий, праздничный, концертный. В нем с особой силой проявляется родство Н.П. Ракова с А.К. Глазуновым, музыка которого наполнена «пафосом жизнеутверждения, оптимизмом и задушевной лирикой» (Ганина М., 1961, с. 3), отсутствием «болезненной нервозности и взвинченности» (Ганина М., 1961, с. 327).

Главная тема-рефрен Вальса – широкая, раздольная, словно свободное парение души с ее вечным стремлением к высокому, прекрасному. Восходящее движение первого

элемента темы по звукам тонического квартсекстаккорда с замиранием на VII, а в следующей фразе – на II ступени, чередуется с последующим плавным спуском. Обращает на себя внимание субдоминантовая направленность гармонии, свойственная Глазунову, а также наличие пауз в партии левой руки, придающее воздушность, полетность теме. Второй элемент темы – более подвижен мелодически и гармонически (пример 15). Новый появившийся здесь ритмический рисунок (четверть с точкой – восьмая) получает в дальнейшем развитие не только во втором проведении рефрена, но и в минорной теме первого эпизода, а также в коде.

Главная тема имеет заключительное построение (тт. 33–40), в котором ярким пятном является неаполитанская краска (т. 36). Первый эпизод (тт. 41–72), начинающийся с грациозной стаккатной темы на *p* в тональности e-moll, мягко

Пример 15. Вальс. Главная тема



Пример 16. Вальс. Тема второго эпизода в развивающем разделе



оттеняющий тему рефрена, фактурно обогащается, стремительно набирает энергию, динамическое развитие до *f* с последующим спадом и модуляцией в C-dur, подготавливая возвращение основной темы. Если первому эпизоду свойственна медиантовая направленность, то второй, более развернутый (тт. 89–144) эпизод опирается на субдоминантовую сферу F-dur, где лидийская кварта напоминает о народных истоках мело-

дизма. Тема, начинающаяся на *mf*, *marcato* в среднем регистре, через новую, более гибкую подвижную тему верхнего регистра (тт. 105–112), приводит к фактурно и динамически обогащенному, оркестровому звучанию темы второго эпизода в его развивающем разделе (пример 16). Это подготавливает возвращение темы рефрена в новом, торжественно-монументальном облике на *ff*, с захватом самого нижнего регистра, с арпеджированным

нисходящим форшлагом к V ступени темы. Главная тема приходит к своему гимническому воплощению, неся заряд энергии, оптимизма, света и веры в торжество жизни.

Важное итоговое построение – развернутая кода (тт. 170–210), где синтезируются все тематические элементы эпизодов в их обновленном облике, утверждающем C-dur. В заключении композитор использует пространственно-динамический прием «прощания» на убывающей динамике с уходом в высокой регистр.

Вальс является тем жизнеутверждающим итогом цикла, о котором Б.В. Асафьев говорил, как об идее приведения «к гимническому восторгу на достигнутой вершине» (1984, с. 83). Это подтверждают и другие циклические произведения Н.П. Ракова⁵.

Попытаемся обобщить наши наблюдения. Итак, цикл состоит из девяти пьес:

1. Акварель F-dur – Andante cantabile;
2. Мазурка a-moll – Allegro capriccioso;
3. Багатель G-dur – Allegretto;
4. Легенда d-moll – Andante cantabile;
5. Интермеццо a-moll – Allegro ma non troppo;
6. Менуэт B-dur – Tempo di minuetto;
7. Скерцино e-moll – Vivo;
8. Новелла A-dur – Moderato;
9. Вальс C-dur – Allegro.

В предыдущих исследованиях фортепианных циклов Н.П. Ракова было выявлено, что, помимо общего принципа чередования через контраст, существуют закономерности в планах тональной организации пьес циклов. В данном цикле, как и в «Новеллеттах»⁶, также наблюдается некая условная зеркально-симметричная структура:

№ 2, 5, 8 – тональности а (А) с «территориальным» и тональным центром а (№ 5);

№ 3 и 7 – тональности диэзные G – e;

№ 4 и 6 – тональности бемольные d – B;

№ 1 и 9 – тональности «светоносные», смыслообразующие F – C.

Если условно взять за общую тонику цикла C-dur, тональность итогового номера, то остальные тональности выстраиваются около тоники следующим образом: первая пьеса несет пасторальный свет и субдоминантовый заряд циклу; при этом, между первой и последней пьесами существует тональная взаимосвязь: в № 9 тема второго эпизода, тональность которой F-dur, играет большую смысловую роль, приводя к апофеозу света, гимническому варианту темы рефрена. В стройной симметричной тональной структуре большое значение имеет субдоминантовая направленность, характерная для русской музыки.

Проводя линию от пасторальной Акварели F-dur, через импульсивную, основанную на народных истоках Мазурку a-moll, светлую, искрящуюся красотой природы Багатель G-dur, автор подводит к драматическому центру – Легенде d-moll, замыкая первый блок цикла. Второй блок цикла выстраивается от беспокойного Интермеццо a-moll к поэтичному Менуэту B-dur, изящному и легкому Скерцино e-moll, через романтическую Новеллу A-dur к яркому, приподнято звучащему Вальсу C-dur, являющемуся апофеозом любви к миру. Так, различными образными гранями переливаются пьесы цикла, создавая прекрасное радужное соцветие...

Следует отметить активное использование композитором неаполитанской ступени – яркого гармонического средства, как в № 4, 5, 7, 8, 9.

Помимо этого, в цикле прослеживаются следующие общие авторские стилевые черты:

- прием пространственно-динамического удаления, «прощания», как в Мазурке, Вальсе, отчасти в Новелле, Багатели, Скерцино. Но в последних двух пьесах в связи с их активным характером «прощание» происходит не на убывающей, а на возрастающей динамике, приводя к радостно-звонкому заключению;

- использование гемиол, ломающих плавность течения музыки, сжимающих время, способствующих нагнетанию напряжения, как в № 2, 4, 6.

Обращаясь к жанрам различного исторического и национального происхождения – мазурке, менуэту, скерцо, вальсу, интермеццо – Н.П. Раков развивает их в духе отечественных национальных традиций. Опора на средства народного языка является важнейшим художественным принципом, в котором велика роль квинты (во всех пластах фактуры), переменных и диатонических ладов (натурального минора, лидийской кварты); в пьесах более свободных форм активно используется варьирование.

И, наконец, создав «Акварели», Н.П. Раков, можно сказать, анонсировал авторский взгляд на свой

фортепианный стиль, в котором богатство цвета, идущее от живописи, и ощущение воздуха, присущее графике, органично сочетаются, создавая неповторимую ауру особого художественного мира – мира любви к природе, к прекрасным явлениям жизни, к человеку, который, перефразируя слова К. Паустовского из рассказа «Корзина с еловыми шишками», должен жить, лишь имея стремление к светлому и высокому...

Познакомившись детально с пьесами цикла, можем утверждать, что музыкальные картины цикла лишены «эмоциональной монотонности». Они обладают сложностью образности, эмоциональной наполненностью, красотой и поэтичностью. Для автора статьи, педагога с большим опытом работы, знакомому в педагогической практике с такими часто исполняемыми пьесами цикла, как Легенда, Скерцино, большим открытием явились практически не изучаемые, но представляющие несомненный интерес для работы с юношеством и имеющие большие художественные достоинства пьесы: Мазурка, Менуэт, Новелла, Вальс. Поэтичность, романтическое начало этих сочинений, красочность языка при акварельной тонкости письма дает безусловную перспективу в воспитании музыкального вкуса подрастающего поколения. А национальная основа музыки, ее тесная связь с народными корнями позволяет воспитывать юное поколение музыкантов в русле традиций отечественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1941 г. были созданы оркестровые сочинения «Марш летчиков», «За Родину», «Танкист», в 1942 – «Героический марш», «В атаку», в 1943 г. – «Доблесть». В маршах Ракова велика «роль лирического начала <...> широ-

та и пластичность мелодического движения», а также «тонкость и богатство гармонизации» (Цукер А., 1979, с. 55).

² О значении лидийской кварты в творчестве Н. Ракова см.: (Поризко О., 2020б).

³ В цикле «Новеллеты» (1937) Мазурка h-moll, наделенная психологическим содержанием, развивающая линии романтизма и импрессионизма, предстает как драматический центр цикла (Поризко О., 2022, с. 106–108). Мазурка G-dur из цикла «Восемь пьес на тему русской народной песни» (1949) являет собой образец классической танцевальной пьесы, наследующей традиции М.И. Глинки (Поризко О., 2020а; 2022, с. 116–117).

⁴ Вальс fis-moll из цикла «Новеллеты» близок романтизму и импрессионизму (см.: (Поризко О., 2022, с. 103–104)), Вальс e-moll

из цикла «Восемь пьес на тему русской народной песни» развивает классические традиции Глинки (см.: (Поризко О., 2020а; 2022, с. 115–116)). «Снежинки» из цикла «24 пьесы для фортепиано во всех тональностях» наполнены красками импрессионизма (см.: (Поризко О., 2014, с. 38–41)).

⁵ В цикле «Новеллеты» финальный номер – яркая, стремительная Тарантелла A-dur, в цикле «Восемь пьес на тему русской народной песни» – ликующее праздничное Заключение C-dur с колокольным звоном.

⁶ См.: (Поризко О., 2022, с. 112).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Григ. Л.: Музыка, 1984. 88 с.

Ганина М.А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. 390 с.

Поризко О.И. Н.П. Раков. «Цикл 24 пьес для фортепиано во всех тональностях»: Анализ, методические рекомендации: Моногр. Новосибирск: ЦРНС, 2014. 64 с.

Поризко О.И. Восемь пьес на тему русской народной песни Н.П. Ракова в аспекте национального стиля // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020а. № 3. С. 80–86.

Поризко О.И., Черная М.Р. Мастера и преемники. Мир света и красоты в фортепианной музыке Эдварда Грига и Николая Ракова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020б. № 2. С. 37–44.

Поризко О.И. Фортепианная музыка Н.П. Ракова для детей: Истоки, жанрово-стилевые черты: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2022. 186 с.

Соловцов А.А. Н.П. Раков. Научно-популярный очерк. М.: Сов. композитор, 1958. 64 с.

Цукер А.М. Н.П. Раков. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1979. 168 с.

REFERENCES

Asafyev, B.V. (1984), *Grig* [Grig], Muzyka, Leningrad, 88 p. (in Russ.)

Ganina, M.A. (1961), *Aleksandr Konstantinovich Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Konstantinovich Glazunov. Life and work], Muzgiz, Leningrad, 390 p. (in Russ.)

Porizko, O.I. (2014), *N.P. Rakov. "Tsikl 24 piesy dlya fortepiano vo vsekh tonal'nostyakh": Analiz, metodicheskie rekomendatsii* [N.P. Rakov. "Cycle 24 pieces for piano in all keys": Analysis, methodological recommendations], TsRNS, Novosibirsk, 64 p. (in Russ.)

Porizko, O.I. (2020a), "Eight pieces on the theme of Russian folk song by N.P. Rakov in the aspect of national style", *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 3, pp. 80–86. (in Russ.)

Porizko, O.I., Chernaya, M.R. (2020b), "Masters and successors. The World of light and beauty in the piano music of Edvard Grieg and Nikolai Rakov", *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 2, pp. 37–44. (in Russ.)

Porizko, O.I. (2022), *Fortepiannaya muzyka N.P. Rakova dlya detei: Istoki, zhanrovo-stilevyye cherty* [N.P. Rakov's piano music for children: Origins, genre and style features], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 186 p. (in Russ.)

Solovtsov, A.A. (1958), *N.P. Rakov. Nauchno-populyarnyi ocherk* [N.P. Rakov. Popular science essay], Sovetskii kompozitor, Moscow, 64 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1979), *N.P. Rakov. Ocherk zhizni i tvorchestva* [N.P. Rakov. An essay

Сведения об авторе

Поризко Ольга Ипполитовна, преподаватель фортепиано, куратор секции фортепиано отделения Русской традиционной певческой культуры Гатчинской детской музыкальной школы им. М.М. Ипполитова-Иванова (Гатчина, Ленинградская область)

E-mail: oporizko@mail.ru

Author Information

Olga I. Porizko, piano teacher, curator of the piano section of the Department of Russian Traditional Singing Culture at M.M. Ippolitov-Ivanov Gatchina Children's Music School (Gatchina, Leningrad Region)

E-mail: oporizko@mail.ru

Поступила в редакцию 16.01.2023

После доработки 14.02.2023

Принята к публикации 17.02.2023

Received 16.01.2023

Revised 14.02.2023

Accepted for publication 17.02.2023

© Усова, О.В., Усов, А.А., 2023

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-127-135

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ КУРТА ШВЕНА В ЕГО СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

О.В. Усова¹, А.А. Усов¹

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

Аннотация. В статье дан обзор музыки для балалайки немецкого композитора XX в. Курта Швена (1909–2007) в контексте его творческого стиля. Его сочинения стали примером самобытного восприятия балалайки зарубежными композиторами. Имя Курта Швена не так широко известно в России, в связи с чем в данной статье предлагается его краткая творческая биография, представлен обзор разнообразной жанровой палитры его музыки и главные творческие установки. Особое внимание уделено связи композиторской деятельности Швена с творческими личностями, что вызывало появление новых интересных сочинений. Так знакомство с советским балалаечником Владимиром Иллышевичем пробудило у композитора интерес к балалайке и привело к созданию нескольких оригинальных сочинений для этого инструмента. Приведена история создания каждого из балалаечных опусов Швена, выявлены основные черты стиля композитора, которые характерны и для многих других его произведений. Отмечено тяготение к классическим непрограммным жанрам с лаконичными композиционными решениями, концентрированным тематизмом и четкой структурой. Музыка для балалайки стала примером индивидуального подхода композитора к трактовке этого инструмента в русле немецких академических музыкальных традиций.

Ключевые слова: Курт Швен, стилистические черты, балалайка, жанр концертштюка, народные музыкальные инструменты, история исполнительства на балалайке, немецкие композиторы XX в.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Усова О.В., Усов А.А. Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 127–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-127-135.

STYLISTIC FEATURES OF KURT SCHWAEN'S MUSIC IN HIS COMPOSITIONS FOR BALALAIKA

O.V. Usova¹, A.A. Usov¹

¹ N.G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, 420015, Republic of Tatarstan, Russian Federation

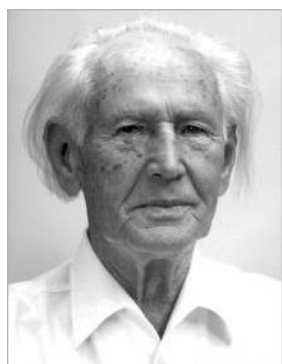
Abstract. The article presents an overview of the music for the balalaika by the 20th-century German composer Kurt Schwaen (1909–2007) in the context of his creative style. His compositions have become an example of the original perception of the balalaika by foreign composers. The name of Kurt Schwaen is not so widely known in Russia, in connection with which this article proposes his brief creative biography, provides an overview of the diverse genre palette of his music and the main creative settings. Particular attention is paid to the connection of Schwaen's composing activity with a wide range of creative personalities, which caused the emergence of new interesting compositions. Thus, acquaintance with the Soviet balalaika player Vladimir Illyashevich aroused the composer's interest in the balalaika and led to the appearance of several original compositions for this instrument. The article presents the history of the creation of each of Schwaen's balalaika opuses, reveals the main features of the composer's style, which are also characteristic of many of his other works. There

is an inclination towards classical non-program genres with laconic compositional solutions, concentrated thematics and a clear structure. Music for the balalaika has become an example of the composer's individual approach to the interpretation of this instrument in line with German academic musical traditions.

Keywords: Kurt Schwaen, stylistic features, balalaika, concert piece genre, folk musical instruments, history of balalaika performance, German composers of the 20th century

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

For citation: Usova, O.V., Usov, A.A. (2023), "Stylistic features of Kurt Schwaen's music in his compositions for balalaika", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 1, pp. 127–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-127-135.



Курт Швен

XX в. стал для многих отечественных народных инструментов временем, когда они заняли свое особое место в пространстве академической музыки, преодол

ев исключи

тельно фольклорное бытование. Композиторы стали активно обращаться к созданию оригинальных сочинений для баяна, аккордеона, балалайки, домры.

Начав с использования фольклорных источников для этих сочинений, как наиболее органичных, постепенно композиторы вводили современный музыкальный язык, искали новые тембровые и композиционные решения. Поиски подкреплялись и растущим техническим и художественным уровнем исполнителей на этих инструментах, что в итоге привело народные инструменты к статусу полноценных музыкальных инструментов академической традиции, обладающих большим потенциалом и возможностями.

Во второй половине XX – начале XXI в. к сочинению музыки для народных инструментов обращаются очень многие композиторы,

среди которых такие мастера, как Е. Подгайт, С. Слонимский, С. Губайдулина, М. Броннер и др. Кроме того, этой областью активно интересуются и зарубежные композиторы, создавая не уступающие привычным академическим инструментам по замыслам и решениям композиции. Одним из них был немецкий композитор Курт Швен (1909–2007) – автор значительного количества музыки для баяна и аккордеона, мандолины, оркестров народных инструментов.

В отечественной литературе творчеству К. Швена посвящены всего несколько публикаций. Это статьи о его детских операх в журналах «Музыкальная жизнь» и «Советская музыка»¹ (Ребдинг Э., 1958; Швен К., 1962)), в которых представлен обзор театральных сочинений композитора. Интересным источником информации о Курте Швене стала его книга «Ступени и интервалы. Воспоминания и высказывания» в переводе Л.Г. Григорьевой (Швен К., 1982), где композитор описывает свой творческий путь и историю создания многих сочинений. Однако оба эти источника имеют серьезный недостаток – они были опубликованы довольно давно – в 1970–1980-е гг., и значительная часть творчества Курта Швена в них осталась за кадром.

В 2000-х гг. внимание к творчеству Курта Швена в отечественной литературе несколько активизировалось: в 2006 г. в журнале «Музыкальная академия» было опубликовано интервью В. Гуревича с композитором. В монографии М. Имханицкого «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» (2004) было кратко рассмотрено баянно-аккордеонное творчество Швена.

Наш интерес к Курту Швену был обусловлен, прежде всего, его сочинениями для балалайки. Факт существования этих сочинений закономерно вызывал вопрос – почему немецкий композитор обратил свое внимание на балалайку? Произведений для балалайки у Швена всего три, но каждое представляет собой яркий пример музыкального стиля композитора.

Цель данной статьи заключается в изучении музыки для балалайки Курта Швена с точки зрения репрезентации его композиторского стиля. Исполнительская востребованность этих сочинений, а также отсутствие научных исследований, посвященных балалаечным сочинениям композитора, подтверждает актуальность работы, которая, возможно, может стать подспорьем в понимании сочинений Курта Швена и создании их убедительной исполнительской интерпретации. Но прежде чем перейти к анализу композиторского стиля в музыке для балалайки Курта Швена, необходимо кратко раскрыть творческий путь и музыкальный стиль композитора.

Курт Швен (Kurt Schwaen) родился в 1909 г. в Катовице – небольшом польском городке недалеко от границы с Чехией (сейчас там открыта

мемориальная доска). Его первым учителем был Фриц Любрих – ученик Макса Регера, который привил Курту немецкие музыкальные традиции, познакомил с основами композиции, техникой игры на органе и фортепиано. Уже в юности Швен стал хорошим пианистом, особенно любил импровизировать. В это же время появляются его первые композиторские опыты.

В 1929 г. Курт Швен продолжил обучение в университетах Бреслау и Берлина, где изучал музыковедение, историю искусства, философию. Его учителями были Курт Закс и Арнольд Шеринг, чьи исследования в области музыкального театра в дальнейшем дали о себе знать и в творчестве Швена. Серьезное влияние на его композиционный стиль также оказало знакомство с Хансом Эйслером – ярким представителем музыкального авангарда.

В годы фашистского режима в Германии Курт Швен был активистом антифашистского студенческого движения, присоединившись к Коммунистической партии Германии. За свои политические взгляды 1935–1938 г. Швен провел в тюрьме. После несколько лет работал простым аккомпаниатором в одной из берлинских школ танцев, параллельно сочиняя музыку для этой школы (Bertram A., 2001).

После окончания Второй мировой войны Курт Швен активно занимался общественной деятельностью – работал с самодеятельными коллективами, разрабатывал новые системы музыкального воспитания детей. В 1962 г. он стал секретарем Союза композиторов и музыковедов ГДР, затем президентом Национального комитета по народной музыке

ГДР, позже – режиссером детского музыкального театра в Лейпциге. За свою активную работу по возрождению музыкального искусства в послевоенной Восточной Германии Швен был дважды награжден национальными премиями.

Большое значение в художественном процессе развития Курта Швена сыграло его сотрудничество с Бертольдом Брехтом, в частности, в связи с его идеями эпического театра. Совместно ими было создано несколько крупных произведений, среди которых одна из его известных опер «Леонс и Лена» (1961).

Курт Швен был одним из самых известных композиторов ГДР, но, как и многие восточно-германские композиторы, относительно неизвестен в ФРГ (Западной Германии). Несмотря на это, Швен оставался достаточно плодовитым композитором в течение всей своей долгой жизни. Его творчество на протяжении семи с половиной десятилетий включает более чем 600 работ в разных жанрах – оперы, балеты, кантаты, фортепианные сочинения (миниатюры, концерты), оркестровая музыка (симфониетта, увертюра), музыка к кинофильмам.

В современной Германии его сочинения исполняются, проводятся концерты, разного рода мероприятия, посвященные Курту Швену, его музыка для детей широко используется в детском музыкальном образовании. В немецком музыкознании его творчество активно изучается, выпускаются ежегодные альманахи, посвященные творчеству Швена. После смерти Курта Швена в 2007 г. его вдова Инна Иске ведет архив его сочинений, публикаций и материалов о его творчестве².

Как и любой художник XX в., Курт Швен раскрывает свое мировоззрение в композициях. Его музыкальный стиль отличается индивидуальностью, характерной особенностью можно назвать краткость, изысканную лаконичность музыкальной мысли. Творческим кредо композитора стало следующее его высказывание, которое размещено на его официальном сайте вместе с его монограммой: «Если вы не можете выразить мысль в трех звуках, то не сможете и в ста».

Краткость, емкость его мысли проявляется и в названиях его сочинений – «Баллада о счастье», «Утренний подарок» (оперы), хотя большинство его сочинений не имеют программы – Концертштюк, Симфониетта, Камерный концерт...

Его творчество было основано на неоклассическом восприятии; в качестве образцов для подражания можно упомянуть Бела Бартока, Игоря Стравинского и Пауля Хиндемита. Швен поддерживал тональность в музыке, но обращался с ней довольно свободно и иногда любил создавать довольно резкие диссонансы.

Музыка Швена часто исполнялась в ГДР и сделала его одной из самых значимых личностей, особенно в области музыкального образования. Швен всегда хотел написать понятную музыку для слушателя. В целом его работы характеризуются большой ясностью, легкостью и радостью игры. Швен всегда оставался верным своему принципу «Все легкое – необыкновенно тяжело».

Творчество Швена отличается большим разнообразием музыкальных жанров. Зачастую увлечение той или иной областью музыки было связано с творческими контактами композитора и общественной ра-

ботой. Так, сотрудничество с Бертольдом Брехтом спровоцировало интерес к написанию театральной музыки, работа в Народном театре с детьми обратилась в написание детских опер. Совместные проекты с известным немецким певцом Эрнстом Бушем привели к появлению различных песен.

Огромная личная привязанность композитора к фортепиано способствовала созданию целого ряда сочинений для него – сольных и ансамблевых. А необходимость репертуара для любительских кружков аккордеонистов и мандолинистов стала причиной появления подобной музыки в творчестве Швена. «Зная нужды народных коллективов, я принялся писать сам – для струнного оркестра (мандолин), аккордеона, самодеятельных хоров. <...> для общественности я долго оставался человеком, пишущим народную музыку, композитором для аккордеона и оркестра щипковых инструментов», – писал композитор (Швен К., 1982, с. 60–61).

Вероятно, эти же причины обусловили его неожиданный интерес и к балалайке. В дневниках он описывает первое впечатление об инструменте и о желании написать для него. В ноябре 1975 г. в Берлине проходило мероприятие, посвященное немецко-советской дружбе, в котором участвовали различные оркестры из СССР и ГДР. Среди выступающих был виртуоз-балалаечник Владимир Илляшевич, который, познакомившись с композитором, предложил что-нибудь написать для балалайки. «Я попросил его прийти ко мне, чтобы я смог познакомиться с инструментом поближе. Через несколько дней Илляшевич пришел

и долго играл мне. Я нашел, что этот инструмент во многом близок к мандолине, для которой я уже писал музыку. Вскоре после этой встречи я написал “Концертштюк для балалайки и фортепиано”, а позже и в редакции для оркестра» (цит. по: (Schwaen K., 2010, S. 18)). Премьера Концертштюка прошла в Берлине 19 апреля 1976 г. в исполнении оркестра Берлинского радио, солировал Владимир Илляшевич.

Композитор еще раз обратился к балалайке в 1981 г., создав «Вариации на украинскую народную песню», а затем в 1985 – «Сонатину для балалайки и фортепиано». Кроме того, по мнению Швена, некоторые сочинения, написанные им для мандолины, в частности, технически сложная пьеса «В избе», также могут успешно исполняться на балалайке (2010, S. 18).

Концертштюк и Сонатина были опубликованы лишь в 2010 г. (в исполнительской редакции А. Мурзы), «Вариации» остались неизданными. Все три сочинения индивидуальны, но раскрывают наиболее характерные черты музыкального стиля Швена.

Концертштюк (1976), как уже отмечалось, был первым опытом обращения Швена к балалайке, который возник под впечатлением игры Владимира Илляшевича. Выбрав жанр концертштюка – небольшого одночастного концерта для солиста с оркестром, виртуозного, свободного по форме, с изменчивым метроритмом, Швен воплотил его в свойственной ему манере, соединяя традиционные и новаторские методы музыкального языка.

В основе – свободная трехчастная форма с элементами репризы –

крайние разделы построены на одном тематическом материале, но их соотношение неравнозначное. Средний раздел представляет собой ряд эпизодов как развивающего, так и контрастного типа. В форме можно отметить признаки и трехчастной репризой, и сонатной, и черты циклической формы. Вместе с тем Концертштюк отличается небольшими масштабами и динамичностью развития музыкального материала.

Открывается Концертштюк напряженной яркой темой, которая воспринимается как оркестровое вступление, но в дальнейшем будет одной из главных тем этого произведения. Напористая основная тема с характерным хроматическим нисходящим движением задает импульс всему сочинению.

Ярким контрастом предыдущему материалу выступает второй раздел Концертштюка – *Moderato grazioso* (8). Это полная очарования, грации и сдержанности лирическая тема-наигрыш в дорийском ми миноре. Прихотливый ритм, неквадратность (семитактовость) и мелодия с форшлагами придают этой теме особую изысканность, а ритмическая повторяющаяся формула аккомпанемента – сдержанность. Небольшой переход, возвращающий нас к ритмическим и фактурным признакам первого раздела, подготавливает начало репризы (11). Но реприза здесь значительно сокращенная, начинается сразу с темы балалайки в основной тональности и далее – темы-импульса. Постепенно ускоряется темп, в сжатом виде звучат отголоски тематических структур из развивающего раздела, напряжение усиливается и приво-

дит к кульминации Концертштюка, которая одновременно является началом Коды (13). Она построена на теме-импульсе, который звучит очень ярко, драматично, в партии балалайки присутствуют виртуозные пассажи, поддерживающие накал.

На динамичной эмоциональной вершине завершается Концертштюк, в котором нашли отражение такие характерные черты стиля Курта Швена, как тяготение к малым формам (не концерт, а маленький концертштюк), камерности, четкому структурированию. Еще одна важная особенность стиля Швена в Концертштюке – это приверженность лаконичным и вместе с тем концентрированным музыкальным темам (вспомним его творческое кредо). В данном сочинении основная мысль и импульс для всего развития содержатся уже в начальной теме. Если внимательно прислушаться, то в каждой из новых тем, которые появляются далее в Концертштюке, есть элементы первой главной темы – в интонации, ритме, фактуре, гармонии. Все это подтверждает значительный потенциал краткого тематического образования, ставшего основой всего сочинения.

В Концертштюке Швен умело сочетает элементы новой музыки с традиционными техниками композиции. Линеарность мышления, острые гармонии, расширенная тональность соединяются с традиционными формами и методами развития, структурами, ладовыми решениями. Все эти подходы позволяют композитору создать уникальную композицию, которая, сохраняя традиции, все же является новаторской для своего времени.

«Вариации на тему украинской народной песни» – второе обращение Курта Швена к балалайке. Они появились вновь в сотрудничестве с Владимиром Илляшевичем, по его заказу композитор написал это сочинение в честь празднования 1500-летия Киева. В качестве темы для вариаций была взята одна из известнейших украинских народных песен «Ехал казак за Дунай». В ней ярко представлены характерные для украинских народных песен черты – хоровая фактура с преобладанием автентических оборотов, переменный лад, типичная форма $a - a_1 - b - a_1$.

Следующие за темой шесть вариаций сохраняют общую структуру и лад, выстраиваясь по принципу постепенного усложнения. Композитор прибегает к ладогармоническому варьированию, постепенно хроматизируя основную тональность ля минор, использует темповые контрасты (от Andante в основной теме до Allegro и Vivo во 2, 3 и 4-й вариациях и Adagio в 5-й). По мере варьирования усложняются партии и балалайки, и фортепиано.

Спустя несколько лет у Швена появляется еще одно сочинение для балалайки – трехчастная **Сонатина для балалайки и фортепиано**. Она была написана в 1985 г. и внешне представляет собой традиционный сонатный цикл из трех частей: Allegro – Andante – Allegro. Тональность, которую композитор берет за основу, тоже вполне простая – a -moll. Обращение к самому жанру сонатины обусловило небольшие масштабы, отсутствие интенсивного сонатного развития и развернутых разделов. При всех этих внешних традиционных моментах

данное сочинение написано современным музыкальным языком, содержит интересные композиционные и технические решения и, как в Концертштюке, трактует балалайку как современный концертный инструмент, обладающий богатыми выразительными возможностями и неограниченный национальным репертуаром. В обоих сочинениях она звучит «по-европейски», практически не проявляя свой национальный колорит. И в этом, вероятно, важная заслуга Курта Швена, который воспринял этот инструмент по-своему, продемонстрировав его возможности легко адаптироваться к немецким формам и методам развития.

Одной из важных особенностей Сонатины является постоянный диалог балалайки и фортепиано. Оба инструмента сосуществуют абсолютно на равных – каждый принимает активное участие в развитии драматургии как каждой части, так и всего цикла.

Первая часть имеет сонатную форму без разработки, что вполне соответствует жанру сонатины – маленькой сонаты. Более того, стремление к камерности, лаконичности, присущее творческому методу Швена, в данном сочинении проявляется еще и в стремлении все репризные разделы представлять в сокращенном варианте. Первая часть сонатины также имеет сокращенную репризу. В этой части определяются наиболее существенные принципы драматургии, которые будут проявлять себя и в других частях – диалогичность партий, стремление к лаконичности и четкая структурированность разделов, важная роль полифонических приемов развития,

а также мозаичность, коллажность композиции. В той или иной степени эти черты есть в каждой из последующих частей Сонатины.

Вторая часть Сонатины – *Andante delicamente* – выполняет функцию лирического центра цикла, «передышки» между крайними активными его частями, она имеет характер колыбельной (покачивающийся пунктирный ритм, плавные поступенные волнообразные мотивы).

Соединение диатоники и хроматики проявит себя в финале, очень динамичном и разнообразном по тематизму. Он написан в рондообразной форме, где основная тема – это незаmysловатый наигрыш танцевального характера, который с каждым проведением приобретает жесткие механистичные черты. Его тема с возвратным движением в диапазоне терции проводится в партии балалайки и вариативно дублируется у фортепиано. Аккомпанемент же представляет остинатные гармонические фигуры с тритотовыми оборотами.

Таким образом, в Сонатине присутствуют черты, которые в целом характерны стилю Курта Швена. При всем разнообразии жанров, Швен отличался единством определенных позиций в сочинении музыки. Как писал немецкий музыковед Кристиан Каден, «многообразие творчества Швена – это не просто ряд сменяющих друг друга произведений разных жанров; многообразие

выражается также и в одновременных проявлениях традиционного и новаторского» (1982, с. 141).

Сочетание традиционного и новаторского проявляется во всех аспектах творческого метода Швена. Обращаясь к традиционным жанрам – Концертино, Сонатина, вариации – он насыщает их яркими, лаконичными, но при этом очень содержательными темами с разнообразными вариантами развития (полифонические приемы, сонатная разработка, вариационность, вариативность). Его сочинениям присуща мозаичность, коллажность – разнообразные тематические разделы сменяют друг друга, создавая многообразность. Для композитора очень важным моментом становится четкое структурирование этих разделов, ясные границы между ними, «остановки», позволяющие прочувствовать их контраст.

Таким образом, сочинения для балалайки Курта Швена стали примером органичного соединения наиболее типичных особенностей стиля композитора и возможностей, предоставленных ему инструментом. Обращаясь к балалайке, Швен не изменяет своим взглядам на то, какой должна быть его музыка, а гармонично вписывает этот инструмент в свой стиль, давая возможность русской балалайке звучать по-немецки, тем самым доказав стилистическую универсальность этого инструмента.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опера для детей // Музыкальная жизнь. 1974. № 18. С. 15–24.

² См.: Курт Швен. Официальный сайт. URL: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/> (дата обращения: 25.01.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Гуревич В. Даже в 96 лет можно писать хорошую музыку // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 209–214.

Имханицкий М.И. Музыка Курта Швена // Имханицкий М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона / РАМ им. Гнесиных. М., 2004. С. 75–80.

Каден К. Заметки о Курте Швене и его музыке // Швен К. Ступени и интервалы. Воспоминания и высказывания / пер. с нем. Л.Г. Григорьевой. М.: Музыка, 1982. С. 132–155.

Реблинг Э. Фестиваль в Веймаре // Советская музыка. 1958. № 8. С. 20–22.

Швен К. Композитор и общество // Советская музыка. 1962. № 2. С. 14–17.

Швен К. Ступени и интервалы. Воспоминания и высказывания / пер. с нем. Л.Г. Григорьевой. М.: Музыка, 1982. 159 с.

Bertram A. Kurt Schwaen – Ein Porträt. 2001. URL: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/vitakurtschwaen_de.html (дата обращения: 15.01.2023).

Schwaen K. Konzertstück für Balalaika und Klavier. Berlin, 2010. 18 S.

REFERENCES

Bertram, A. (2001), *Kurt Schwaen – Ein Porträt*, Available at: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/vitakurtschwaen_de.html (Accessed 15 January 2023). (in Germ.)

Gurevich, V. (2006), “Even at 96 you can write good music”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 209–214. (in Russ.)

Imkhanitskii, M.I. (2004), “Music by Kurt Schwaen”, *Imkhanitskii, M.I. Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona* [Imkhanitsky M.I. Music by foreign composers for button accordion and accordion], RAM im. Gnesinykh, Moscow, pp. 75–80. (in Russ.)

Kaden, K. (1982), “Notes on Kurt Schwaen and his music”, *Schwain, K. Stupeni i intervaly. Vospominaniya i vyskazyvaniya* [Schwaen, K. Steps and intervals. Memoirs and sayings], p. 132–155. (in Russ.)

Rebling, E. (1958) “Festival in Weimar”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 8, pp. 20–22. (in Russ.)

Schwaen, K. (1962), “Composer and society”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 2, pp. 14–17. (in Russ.)

Schwaen, K. (1982), *Stupeni i intervaly. Vospominaniya i vyskazyvaniya* [Steps and intervals. Memoirs and sayings], trans. by. L.G. Grigor'eva, Muzyka, Moscow, 159 p. (in Russ.)

Schwaen, K. (2010), *Konzertstück für Balalaika und Klavier*, Berlin, 18 S. (in Germ.)

Сведения об авторах

Усова Ольга Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента музыкального искусства Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

E-mail: ovtih@yandex.ru

Усов Артем Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры струнных народных инструментов Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

E-mail: art-usov@yandex.ru

Authors Information

Olga V. Usova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Department Music Arts Management at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory

E-mail: ovtih@yandex.ru

Artem A. Usov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Stringed Folk Instruments at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatoire

E-mail: art-usov@yandex.ru

Поступила в редакцию 30.01.2023

После доработки 17.02.2023

Принята к публикации 22.02.2023

Received 30.01.2023

Revised 17.02.2023

Accepted for publication 22.02.2023

© Овчинников, П.Л., 2023

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145

СТАНОВЛЕНИЕ МОСКОВСКОЙ ДЖАЗОВОЙ ШКОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. ПАРНАХА

П.Л. Овчинников¹

¹ Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 119071, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу творчества Валентина Яковлевича Парнаха, «пионера» советского джаза, внесшего существенный вклад в становление московской джазовой школы. Показано, как западноевропейская культура оказала влияние на эксперименты В. Парнаха – отказ от традиционной академической системы презентации музыкальных сочинений и поиск оригинальных сценических решений. Парнах, не обладавший навыками классического хореографического образования, создал оригинальные приемы выразительности, которые стали частью не только его артистического имиджа, но и, отчасти, сценического облика джаз-банда. Его синтетический художественный проект отличает полиморфность (взаимодействие музыки и танца), акцент на перформативности как действии, подразумевающим одномоментность творческого импульса, рождения и фиксации художественного смысла и его восприятия. Сделан вывод о том, что яркий артистизм концертных выступлений первого джазового коллектива СССР дал импульс развитию особого направления джазового искусства – театрализованного джаза, характерными чертами которого являются зрелищность, близость к театральному искусству. Определено, что спецификой московской школы джаза на начальном этапе ее формирования стал синтетический характер творческих экспериментов, разработка приемов объединения музыкального и сценического искусств. В результате этих исканий появилось особое направление джазового искусства – театрализованный джаз.

Ключевые слова: Валентин Яковлевич Парнах, советский джаз, московская джазовая школа, джаз-банда

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Овчинников П.Л. Становление московской джазовой школы в творчестве В.Я. Парнаха // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 136–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145.

FORMATION OF THE MOSCOW JAZZ SCHOOL IN THE WORKS OF V.YA. PARNAKH

P.L. Ovchinnikov¹

¹ A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Moscow, 119071, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the work of Valentin Yakovlevich Parnakh, a “pioneer” of Soviet jazz, who made a significant contribution to the formation of the Moscow jazz school. It is shown that under the influence of Western European culture influenced the basis of V. Parnakh's experiments – the rejection of the traditional academic system of presentation of musical compositions and the search for original stage solutions. Parnakh, who did not have the skills of classical choreographic education, created original expressive techniques that became part of not only his artistic image, but also, in part, the stage appearance of the jazz

band. His synthetic art project is distinguished by polymorphism (the interaction of music and dance), an emphasis on performativity as an action that implies the simultaneous creative impulse, the birth and fixation of artistic meaning and its perception. It is concluded that the vivid artistry of the concert performances of the first jazz collective of the USSR gave impetus to the formation of a special direction of jazz art – theatrical jazz, the characteristic features of which are entertainment, proximity to theatrical art. It is determined that the specifics of the Moscow jazz school at the initial stage of its formation was the synthetic nature of creative experiments, the development of techniques for combining musical and performing arts. The result of these searches was the emergence of a special direction of jazz art – theatrical jazz.

Keywords: Valentin Yakovlevich Parnakh, Soviet jazz, Moscow jazz school, jazz band

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

For citation: Ovchinnikov, P.L. (2023), “Formation of the Moscow jazz school in the works of V.Ya. Parnakh”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 136–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145.

Распространение джаза, сформировавшегося в недрах афро-американской музыки, привело к созданию национальных и региональных джазовых школ как целостных системных образований, обладающих специфическими типологическими характеристиками в области творчества и педагогики. Цель данной статьи – выявление сущностных характеристик московской джазовой школы в ее генезисе, анализ исторических, культурных, социологических предпосылок и условий институализации джаза в советском культурном пространстве. В фокусе нашего внимания будет, прежде всего, вклад артиста в популяризацию искусства джаза у московской публики, его роль в становлении столичной джазовой школы.

Первый этап формирования отечественного джазового искусства – время адаптации американских и европейских норм музыкального мышления в пространстве социалистической культуры. Это сложный процесс идеологических дискуссий, художественной цензуры, поиска средств выразительности, отвечающих целям новой культурной политики. В художественном пространстве молодой советской республики

(1920–1930-е гг.) зарождающееся джазовое искусство неизбежно получало идеологическую оценку. Советская идеология оказывалась влиятельным фактором институционализации джаза в отечественном искусстве. Важным фактором появления джаза в советском культурном пространстве стала новая экономическая политика (НЭП), провозглашенная в начале 1921 г., которая дала относительную свободу в развитии частного предпринимательства и простор для реализации разнообразных инициатив в сфере искусства.

Москва изначально выступала в качестве центра отечественного джазового искусства. Триумфальное выступление в Москве на сцене Большого зала Государственного института театрального искусства (ГИТИС) 1 октября 1922 г. коллектива, ставшего впоследствии легендарным – «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра – джаз-банда Валентина Парнаха» – считается датой рождения российского джаза.

Личность Валентина Яковлевича Парнаха (1891–1951) в последнее время привлекает внимание исследователей культуры и искусства первых десятилетий XX в. Инте-

рес театроведов к экспериментам В. Парнаха неслучаен: контекстом его творчества была «театральная лихорадка» времен НЭПа. В это время в ведомстве Народного комиссариата просвещения РСФСР (Наркомпроса) находилось свыше 1500 театров, а бюджетные средства, выделяемые на их нужды, составляли 10 % от общего бюджета страны. Оригинальное решение задачи привлечения публики смелостью художественных музыкально-театральных экспериментов дал В. Парнах.

Предпосылкой появления джаза в советском искусстве стали впечатления советских граждан от зарубежных поездок, в которых была возможность послушать американские джазовые коллективы. В частности, в Париже, услышав игру джазовых коллективов, Парнах испытал эстетический шок, его поразила открытость и искренность сценического поведения артистов, острота и свежесть новых танцевальных ритмов. Подобное он решил сотворить в Москве (Парнах В., 2000, с. 152).

Парнах называл свой московский джаз-банд «эксцентрическим», подчеркивая синтетический характер сценического действия, включающего помимо музыкального ряда цирковые (акробатические), театральные (пантомима, жестикуляция), танцевальные элементы. В первый состав джаз-банды входили участники, не являвшиеся профессиональными музыкантами: Е.И. Габрилович (пианист, прославившийся в дальнейшем на поприще драматурга), Г.И. Гаузер (шумовик) и А.И. Костомолоцкий (ударник). Позднее в составе появились духовики-красноармейцы из военных

оркестров. В. Парнах, не игравший на музыкальных инструментах, выступал с чтением стихов и танцами.

Бросая вызов традициям, он уходит от привычного звучания симфонического оркестра / камерного ансамбля и обращается к эпатирующим публику звучаниям модных и экзотических инструментов, вводя их в состав джаз-банды и обогащая приемами пантомимы. Оригинальный стиль выступлений джаз-банды Парнаха преимущественно связывают с западноевропейской культурой, носителем которой его порой воспринимали как современники, так и историки джаза конца XX в. (Софронов Ф., 2003). После отъезда в 1915 г. в Париж Парнах вдохновлялся новой эстетикой французской городской культуры начала XX в., зрелищностью уличных представлений и яркостью развлекательных программ в кафе. Парнах в эти годы (1915–1922) принимал участие в творческих программах авангардных литераторов, в его круг знакомств входили видные деятели западноевропейского искусства: Ф. Леже, П. Пикассо, Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар. В августе 1941 г. Парнах выступил в качестве одного из инициаторов открытия в Париже русского литературно-художественного кабаре «Палата поэтов».

Среди деятелей дадаизма в этот период формируется идея, чрезвычайно близкая исканиям Парнаха: в искусстве необходим поиск новой выразительности, основанной на синтезе музыки, поэзии и танца, на доминировании в сценическом действии экспрессивных спонтанных телесных движений и жестов (Парнах В., 2012, с. 50). Искания дея-

телей авангарда изменили представления о драматургических приемах сценического действия: требования реализма и логики уступают место приемам, основанным на мгновенной художественной реакции и спонтанности. Сценическое действие при таком подходе превращается в перформанс.

Импульсом для создания новой концепции музыкально-сценических выступлений стали не только впечатления о новой послевоенной парижской культуре, но и предшествующий опыт Парнаха, который с 1913 по 1914 гг. активно посещал занятия в студии В. Мейерхольда, увлекался цирковым искусством. Именно Мейерхольд поддержал художественные новации Парнаха по его возвращении в 1922 г. в Россию. Уехавший в Париж из Петербурга, Парнах решает вернуться в Москву и сделать ее столицей российского джаза.

Парнах привносит в формирующееся искусство российского джаза эксцентрику, основанную на введении элементов танца, пантомимы, жестикуляции. Ударник Александр Костомолоцкий, ставший позднее актером Театра Мейерхольда и Театра Революции, был единственным в ансамбле, загримированным и одетым в эксцентрический костюм (огромный шейный бант и гипертрофированно широкий пиджак). Фигура ударника всегда выделялась на сцене: он находился в самом центре ансамбля, к его инструментально-исполнительской функции добавлялась роль артиста-мима.

Поэт обосновывал свое понимание джаза как синтетического действия, основанного на новых танцевальных ритмах, эмоциональном рас-

крепощении человека, пережившего ужасы войны: «Сразу же после войны тягостную тишину, царившую в европейских городах, взрывают громоподобные звуки джаза. Европу снова охватывает мания танца. Мир содрогается от синкопированных ритмов и порывистых движений танцующих» (Парнах В., 2012, с. 76). Обреченные на неподвижность в военных окопах люди устремляются в стихию танца: «подобно дикой орде» шимми, фокстрот, уанстеп, тустеп завоевывают страны (Парнах В., 2012, с. 76). Все это радикально отличалось от традиционной системы выразительности классического балета и чрезвычайно привлекало Парнаха: новая музыка, в основе которой стихия «ломаного» ритма, изобилующего синкопами и провоцирующего причудливые, «механически точные, как работа машин» (Парнах В., 2000, с. 153) движения танцоров.

Джазовый ритм – наиболее специфичный элемент нового музыкального мышления возникает как специфическое преломление ритмов города и индустриальной среды, их общими чертами становятся «нервозность, хаотичность, динамичность, активность движения и яркая контрастность» (Юрченко И., 2001, с. 15). Показательно, что трактовка джаза не только как музыкального стиля, но и как особого эмоционального состояния содержится в эссе Ф.С. Фицджеральда – основоположника литературного джаза – «Отзвуки века джаза» (впервые опубликовано в ноябре 1931 г. в журнале «Scribner's Magazine»). В этом эссе автор дает знаменитую характеристику XX столетия как «века джаза» и объясняет много-

гранность стилеобразующего термина: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта» (Фицджеральд Ф., 1984, с. 40).

Основой трансформации системы выразительных средств становится ритмическая и кинетическая энергия. Возникает множество новых синтетических форм сценического действия: «стихи-танцы» П. Альбера-Биро, «словопластические танцы» Е. Бучиньской (Мислер Н., 2011, с. 354). «Иероглифы танца» В. Парнаха занимают достойное место в этом ряду. Близкие к творческой позиции Парнаха дадаисты полагали, что для обретения нового синтеза интермедийальных музыкально-танцевальных форм полезно обратиться к опыту «примитивных» народов (Голубицкая Н., 2019, с. 427). Открытия в антропологии и этнологии начала XX в. изменили представления о значении жеста и танца в архаических культурах, в которых «жест не являлся побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение» (Голубицкая Н., 2019, с. 428). В статьях о джазе В. Парнах также отмечает его архаические корни: «Музыка стран Востока изобилует синкопами, потрясающими нас в современной американской музыке, идущей от негров. Древние синкопы и связанные с ними формы языка, стихосложения, музыки, театрального

и танцевального движения, преобразованные современной цивилизацией, ринулись в нашу жизнь» (2012, с. 82).

Вдохновленный исканиями зарубежных и отечественных артистов, Парнах, по воспоминаниям современников, вернулся в Москву «с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах» (Петров А., 1997, с. 3). Парнах привез множество мелких ударных инструментов (перкуссия): трещотки, бубны, барабаны, тарелки для усиления ритмической звучности ансамбля. Экзотическую нотку звучанию джаз-банда придавал тембр флексатона. Инструмент произвел ошеломляющее впечатление на публику своим заунывным вибратором. Не менее потрясающим было восприятие аудиторией звучания засурдиненной трубы (сурдины были доставлены Парнахом также из Европы).

Парнах изобрел особый тип одиночного мужского танца и особую систему записи движений (Акимов М., 2011, с. 35). Ему принадлежит авторство нескольких танцевальных номеров, наибольшую популярность среди них приобрел «Жирафовидный истукан», исполненный Парнахом во время премьерного концерта «I-го эксцентрического оркестра РСФСР» в Доме искусств (01.10.1922 г.). Восторг был «ураганной силы», танец Парнаха стал сенсацией, вызванной, по воспоминаниям Е. Габриловича, смелостью хореографических находок: «Это были движения вдоль и в глубь сцены с размеренными механическими подергиваниями. В определенный момент он падал на пол и продол-

жал свой танец, уже лежа на спине и дергая в воздухе ногами» (Купцова О., 2012). Артист, одетый в черный костюм с белой манишкой, худощавый, производил неизгладимое впечатление новизной танцевальных движений, в чем-то близких биомеханике.

Парнах, не обладавший навыками классического хореографического образования, создал оригинальные приемы выразительности, которые стали частью не только его артистического имиджа, но и, отчасти, сценического облика джаз-банды. Впечатленный танцем Парнаха, Мейерхольд пригласил ансамбль в свой театр, таким образом, Эксцентрический джаз-банд В. Парнаха стал первым джазовым коллективом, официально получившим работу в российском государственном учреждении.

Танцы Парнаха являлись «спонтанной визуализацией музыкально-сценического действия» (Соковиков С., 2022, с. 56), они основывались на импровизационности и ярком артистизме, что отвечало тенденциям времени. В пространстве культуры начала XX в. высоко ценилась импровизационность как основа эстетики современного искусства (живопись абстрактных импрессионистов, танцы дадаистов, «свободные танцы» Л. Фуллер и А. Дункан) (Матушкина М., 2014, с. 98). Родоначальница современного танца А. Дункан использовала различные техники импровизации для создания сценического образа и отмечала, что ее процесс обучения танцу «не был системой. Я следовала фантазии и импровизировала, обучая любому образу, что приходил в мое сердце» (1992, с. 19). Импрови-

зационность присуща и искусству джаза. Однако этот аспект импровизационности не был задействован в эксцентрическом джаз-банде: музыканты играли только по тем нотам, которые привез из Франции В. Парнах (издания сочинений Д. Мийо, джазовые клавиры, сборники популярных фокстротов и шимми).

Оценив «цирковую» зрелищность и яркость сценического имиджа джаз-банды, этого «оркестра-переполоха», Мейерхольд использовал его в эпизодах спектакля-ревю «Даешь Европу!» («Д. Е.») на текст И.Г. Эренбурга и Б. Келлермана (1924 г.). Специально для спектакля был составлен эпизодический танцевальный сольный номер Парнаха на музыку фокстрота «Японский песочный человек». В рецензиях отмечали «отличную технику, замечательную точность темпа и уверенность ритма резко угловатых, геометричных танцев В. Парнаха»¹. Несмотря на охлаждение отношений между Мейерхольдом и Парнахом, артистическая карьера джазового энтузиаста продолжилась. В дальнейшем Парнах преподавал в драматической студии рабочего театра Пролеткульта. Уроки модных в то время фокстротов у «щуплого, исходящего улыбкой» Парнаха вспоминал впоследствии С. Эйзенштейн (1964, с. 267). Последний концерт джаз-банды был дан в 1926 г. Записи выступлений не сохранились.

Обобщая анализ достаточно краткой, но яркой судьбы джаз-банды В. Парнаха, отметим, что новации лидера коллектива основывались на смелом эксперименте. Его результатом не стало создание оригинальных джазовых сочинений

и джазовой стилистики. На первом этапе это было лишь приближение к основным художественно-эстетическим принципам джазового искусства. В основе экспериментов В. Парнаха – отказ от традиционной академической системы презентации музыкальных сочинений и поиск оригинальных сценических решений. Его синтетический художественный проект отличается полиморфностью (взаимодействие музыки и танца), акцент на перформативности как действию «здесь и сейчас», подразумевающим одномоментность творческого импульса, рождения и фиксации художественного смысла и его восприятия.

Яркий артистизм концертных выступлений первого джазового коллектива СССР дал импульс для формирования особого направления джазового искусства – театрализованного джаза. Его характерными чертами являются зрелищность, близость к театральному искусству. Напомним, что на становление стилистики джаза во многом повлияли традиции минстрел-шоу, в которых соединялись приемы из музыки, танца, акробатики. Анализируя психосемантический язык театра, В.Г. Буданов и Т.А. Сеницына симптоматично сравнивают актера с джазовым музыкантом, выделяя общность принципов импровизации и вариативности для этих сфер творческой деятельности (2020, с. 153).

В дальнейшем джаз выполнит важную роль в визуализации исполнительского пространства и возникновении жанра инструментального театра. Как отмечает В.О. Петров, «экспрессивная действенность джаза привела к театрализации инструментальной музыки в целом» (2012,

с. 102). Показательно, что артистический талант В. Парнаха был задействован в съемках фильма «Веселые ребята» Г. Александрова (1934), где maestro играет роль джазового музыканта.

Независимо от экспериментов В. Парнаха в 1920-х гг. вел поиски в области синтеза театра и джаза знаменитый артист Леонид Утесов (Лазарь Вайсбейн). Его деятельность в этот период связана преимущественно с Ленинградом, в котором молодой артист обосновался в 1922 г., а также с многочисленными гастрольями в Москве. Эксперименты московского джаз-банда В. Парнаха и ленинградского оркестра «Теаджаз» Л. Утесова близки по своей направленности к раскрытию коммуникативных возможностей эстрадного искусства в разнообразных синтетических формах, в стремлении наполнить музыкальный ряд сочинений эксцентрическими театральными приемами. Джазовый колорит здесь несла скорее не столько музыка (в репертуар утесовского оркестра входили не только джазовые инструментальные аранжировки, но массовая песня и т.д.), а тип инструментария и общая установка на импровизационную свободу и сценическое раскрытие артистов.

Эксцентрическое направление джазового исполнительства имело продолжение в отечественном искусстве: если Утесов выступал преимущественно в Ленинграде и Москве, то его харьковский последователь Б.Б. Ренский с театрализованными постановками джазового оркестра гастрольировал по всей стране (Урал, Сибирь, Поволжье). В 1933 г. в Москве был организован

Джаз-театр под управлением Николая Березовского, оркестр развивал тот образ джазового действия, который был сформирован Л. Утесовым. Артист оркестра имел возможность выразить себя не только как исполнитель (вокалист, инструменталист), но и как актер. Появляются Первый женский Теаджаз (Москва, 1934) и «Теаджаз-буфф» (Ленинград, 1936). Эта модель музыкально-театральных постановок получила массовое развитие в советской эстрадно-джазовой музыке, стала истоком российских музыкально-театральных шоу.

Спецификой московской школы джаза и – шире – советского джазового искусства на начальном этапе формирования является их синтетический характер, проявляющийся в близости к эстраднему искусству, что привело к появлению феномена эстрадно-джазового искусства. Эстрадизация джаза имела свои обоснования: именно эстрада воплощала жизнерадостность мирозерцания и живое, активное общение

с аудиторией. Все это отвечало стремлениям деятелей джазового искусства к нахождению актуальных для современников тем и образов, ритмов и мелодий, к расширению диапазона культурной коммуникации. Элементы развлекательности, гротесковости, ироничности в эстрадных концертных программах понижали «градус» серьезности и создавали эффект карнавализации, близости к смеховой культуре, что способствовало привлечению массового зрителя. Вместе с тем эстрадность джазовых программ позволяла достичь эффекта деидеологизации, приглушая протестные и критические смыслы отдельных концертных номеров.

Творчество А. Парнаха стало импульсом для развития эстрадно-джазового искусства 1930–1940-х гг., представляющего собой своеобразный *Gesamtkunstwerk*, в котором музыкальное начало объединялось с театральностью (артистизм сценического поведения) и словом (литературное начало).

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / сост. и коммент. Т.В. Ла-

ниной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 156.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова М.В. Иероглифы танцев В. Парнаха // Художник и его текст: Русский авангард: История, развитие, значение: К 80-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2011. С. 35–51.

Буданов В.Г., Синицына Т.А. Квантово-синергетическая онтология обобщенной телесности (III): Психосемантический язык театра, антропологический джаз // Культура и искусство. 2020. № 12. С. 138–159.

Голубицкая Н.В. «Бог Дада танцует»: Поэзия и танец в эстетике дадаизма // Известия Саратовского университета. Новая

REFERENCES

Akimova, M.V. (2011), "Hieroglyphs of V. Parnakh's dances", *Khudozhnik i ego tekst: Russkii avangard: istoriya, razvitie, znachenie: K 80-letiyu Vyacheslava Vsevolodovicha Ivanova* [The artist and his text: Russian Avant-garde: History, Development, meaning: To the 80th anniversary of Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov], Moscow, pp. 35–51. (in Russ.)

Budanov, V.G., Sinitsyna, T.A. (2020), "Quantum-synergetic ontology of generalized physicality (III): psychosemantic language of theater, anthropological jazz", *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], no. 12, pp. 138–159. (in Russ.)

серия. Серия Филология. Журналистика. 2019. № 19. С. 427–432.

Дункан А. Моя жизнь / пер. с англ. Я. Мацкевич, Я. Яковлева. М.: Контракт-TMT, 1992. 224 с.

Купцова О.Н. Валентин Парнах в театре Мейерхольда: К истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг. // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. № 7. URL: <http://nrgumis.ru/articles/303/> (дата обращения: 05.11.2022)

Матушкина М.В. Танцевальная импровизация: Истоки и история развития в начале XX в. // История и практика общественного развития. 2014. № 9. С. 98–101.

Мислер Н. Вначале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. М., 2011. С. 351–359.

Парнах В.Я. Новое эксцентрическое искусство // Парнах В. Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки / сост. Е.Р. Арензон. М.: Пятая страна. Гилея, 2000. С. 152–154.

Парнах В.Я. История танца. М.: Галерея на Чистых прудах, Рекламно-издательский центр «Собрание», 2012. 150 с.

Петров А.Е. Жирафовидный истукан или джаз у Мейерхольда // СпеСивцев вражек. 1997. № 3. С. 3–5.

Петров В.О. Инструментальный театр: Историческая пирамида жанра // Культура и искусство. 2012. № 5. С. 99–109.

Сокоиков С.С. Джаз в пространстве зрелищной культуры // Вестник культуры и искусств. 2022. № 1. С. 54–61.

Софронов Ф.М. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 15 с.

Фицджеральд Ф.С. Отзвуки Века Джаза // Портрет в документах: Худож. публицистика / пер. с англ., предисл. и коммент. А. Зверева. М.: Прогресс, 1984. С. 39–48.

Эйзенштейн С.М. Как я учился рисовать. Глава об уроках танца // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 257–272.

Юрченко И.В. Джазовый свинг (явление и проблема): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 187 с.

Duncan, A. (1992), *Moya zhizn'* [My life], trans. by. Ya. Matskevich, Ya. Yakovleva, Kontrakt-TMT, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Eizenshtein, S.M. (1964), "How I learned to draw. Chapter about dance lessons", *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t.* [Selected works in 6 vols.], Vol. 1, Moscow, pp. 257–272. (in Russ.)

Fitsdzheral'd, F.S. (1984), "Echoes of the Jazz age", *Portret v dokumentakh* [Portrait in documents], Progress, Moscow, pp. 39–48. (in Russ.)

Golubitskaya, N.V. (2019), "«God Dada dances»: poetry and dance in the aesthetics of Dadaism", *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika* [News of Saratov University. A new series. Philology series. Journalism], no. 19, pp. 427–432. (in Russ.)

Kuptsova, O.N. (2012), "Valentin Parnakh at the Meyerhold Theater: on the history of theatrical contacts between Soviet Russia and the West of the 1920s.", *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian humanitarian studies], no. 7, Available at: <http://nrgumis.ru/articles/303/> (Accessed 05 November 2022) (in Russ.)

Matushkina, M.V. (2014), "Dance improvisation: origins and history of development at the beginning of the XX century", *Istoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [History and practice of social development], no. 9, pp. 98–101. (in Russ.)

Misler, N. (2011), *Vnachale bylo telo: Ritmoplasticheskie eksperimenty nachala XX veka* [In the beginning there was a body: Rhythmoplastic experiments of the beginning of the XX century], Moscow, pp. 351–359. (in Russ.)

Parnakh, V.Ya. (2000), "New eccentric art", *Parnah, V. Zhirafovidnyi istukan: 50 stikhotvorenii. Perevody. Ocherki, stat'i, zametki* [Giraffe-like idol: 50 poems. Translations. Essays, articles, notes], in E.R. Arenzon (comp.), *Pyataya strana. Gileya*, Moscow, pp. 152–154. (in Russ.)

Parnakh, V.Ya. (2012), *Istoriya tantsa* [The history of dance], Galereya na Chistyx prudah, Reklamno-izdatel'ski tsentr "Sobranie", Moscow, 150 p. (in Russ.)

Petrov, A.E. (1997), "Giraffe-like idol or jazz at Meyerhold", *SpeSivcev vrazhek*, no. 3, pp. 3–5. (in Russ.)

Petrov, V.O. (2012), "Instrumental theater: the historical pyramid of the genre", *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], no. 5, pp. 99–109. (in Russ.)

Sofronov, F.M. (2003), *Dzhaz i rodstvennye*

emu formy v prostranstve kul'tury Central'noi Evropy 1920-x godov [Jazz and related forms in the cultural space of Central Europe of the 1920s], Abstract Cand. Sc., Moscow, 15 p. (in Russ.)

Sokovikov, S.S. (2022), "Jazz in the space of entertainment culture", *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], no. 1, pp. 54–61. (in Russ.)

Yurchenko, I.V. (2001), *Dzhazovyi swing (yavlenie i problema)* [Jazz swing (phenomenon and problem)], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 187 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Овчинников Павел Леонидович, доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва)

E-mail: silversoniq@gmail.com

Author Information

Pavel L. Ovchinnikov, associate professor of the Department of Pop and Jazz Music at the A.N. Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (Moscow)

E-mail: silversoniq@gmail.com

Поступила в редакцию 05.12.2022

После доработки 18.02.2023

Принята к публикации 22.02.2023

Received 05.12.2022

Revised 18.02.2023

Accepted for publication 22.02.2023

© Конанчук, С.В., 2023

УДК: 7.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152

СИНЕСТЕЗИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ И ЕЕ СВЯЗЬ С ДРУГИМИ УНИВЕРСАЛИЯМИ ЭСТЕТИКИ

С.В. Конанчук¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы, Санкт-Петербург, 199178, Российская Федерация

Аннотация. Предметом настоящего исследования является изучение синестезии в качестве одной из категорий современной эстетики и выявление ее связи с другими эстетическими категориями, относящимися к трем структурным составляющим современной эстетики: классике, неклассике и виртуалистике. Отмечается, что синестезия имеет непосредственное отношение к метакатегории «эстетическое». При сопоставлении синестезии с классическими категориями эстетики выявляется ее связь с категорией «гармония», в первую очередь, с такими типами ее понимания, как гармония эстетическая и художественная, в отличие от математической гармонии. Сопоставление с категорией «гармония» подчеркивает главное свойство синестезии – сохранение целостности сенсорного опыта в условиях современной «медиакультуры». Указывается связь синестезии и категории символа, поскольку любая художественно-эстетическая коммуникация осуществляется на основе особых символическо-синестетических кодов, отражающих пространственно-временные характеристики произведения искусства и эстетику авторского мировосприятия. Синестезия связана и с такой эстетической категорией, как игра, относящейся одновременно к классике и неклассике. Из неклассических категорий эстетики синестезия имеет отношение к понятиям «телесность», «интертекстуальность», «лабиринт», «гипертекст». Наконец, в пространстве виртуалистики синестезия выполняет главную роль объединения многообразных разнородных элементов в единое гармоничное целое. В результате исследования делается вывод, что в современном искусстве и эстетике синестезия может рассматриваться как универсалия, на основе которой связь ощущений, чувств и представлений фиксируется в синестетических художественных образах или синестетических кодах, которые служат средством активизации ассоциативного мышления. Кроме того, выявлено первостепенное значение синестезии для художественной и эстетической коммуникации.

Ключевые слова: эстетика, категории эстетики, классика, неклассика, виртуалистика. художественная культура, синестезия, синтез искусств

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Конанчук С.В. Синестезия как эстетическая категория и ее связь с другими универсалиями эстетики // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152.

SYNESTHESIA AS AN AESTHETIC CATEGORY AND ITS RELATIONSHIP WITH OTHER UNIVERSALS OF AESTHETICS

S.V. Konanchuk¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, Saint Petersburg, 199178, Russian Federation

Abstract. The subject of this research is the study of synesthesia as one of the categories of modern aesthetics and the identification of its connection with other aesthetic categories related to the three structural components of modern aesthetics: classics, non-classics and virtualistics. It is noted that synesthesia is directly related to the metacategory “aesthetic”. When comparing synesthesia with the classical categories of aesthetics, its connection with the category of “harmony” is revealed, first of all, with such types of its understanding as aesthetic and artistic harmony, in contrast to mathematical harmony. Comparison with the category of “harmony” emphasizes the main property of synesthesia – the preservation of the integrity of sensory experience in the conditions of modern “media culture”. The connection of synesthesia with the category of a symbol and with such an aesthetic category as a game, which belongs to the classics and non-classics at the same time, is indicated. Of the non-classical categories of aesthetics, synesthesia is related to such concepts as corporality, intertextuality, labyrinth, hypertext. Finally, it should be noted that in the space of virtualistics, synesthesia plays the main role of combining diverse heterogeneous elements into a single harmonious whole. As a result of the study, it was concluded that in modern art and aesthetics, synesthesia can be considered as a universal, on the basis of which the connection of sensations, feelings and ideas is fixed in synesthetic artistic images or synesthetic codes. In addition, the paramount importance of synesthesia for artistic and aesthetic communication has been revealed.

Keywords: aesthetics, categories of aesthetics, classics, non-classics, virtualistics, art culture, synesthesia, synthesis of arts

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

For citation: Konanchuk, S.V. (2023), “Synesthesia as an aesthetic category and its relationship with other universals of aesthetics”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152

В последнее десятилетие теоретическая эстетика в соответствии с вызовами современности стремится к разрешению ряда задач таких, как переосмысление природы эстетического объекта, предмета эстетического отношения, смыслов эстетической ценности, актуальности категориального аппарата и методологий эстетических исследований, эти же проблемы обнаруживаются и в сфере арт-практик и художественной коммуникации.

Современная художественная культура и искусство находятся в активной фазе развития и обновления, которые подразумевают появление все новых уровней и форм синтеза, все более сложных сочетаний виртуальных и реальных элементов, объединения традиции и новаций. Усложнение «художественной ткани» современного искусства направлено на решение задачи многоканально-

го, многомерного способа передачи информации или художественной коммуникации. Вместе с тем повышается и уровень синестезийности творческого воображения и эстетического восприятия. Этот процесс в современной эстетике относится к феномену становления новой чувственности.

Изучая коммуникативную функцию современного искусства, следует отметить, что она основана на синестетическом восприятии художественного пространства, которое имеет тенденцию к неуклонному усложнению и многоуровневости, расширению форм синтеза, но при этом сохраняет свойство целостности и гармоничности сочетания разнородных элементов за счет синестезии или, по определению Б.М. Галеева, – естественной сознательной способности человека соотносить объекты разных модальностей, т.е.

межчувственной ассоциации, выработанной в культуре и развиваемой в процессе социализации (1987, с. 108–122).

Обращаясь к истории, можно вспомнить, что в работе И. Канта «Критика способности суждения» уделяется большое внимание проблеме коммуникации и рассматривается «суждение рефлексии о соответствии способности чувственного представления единства многообразных восприятий и способности рассудка давать понятие для чувственных образов в целях познания. Данное соответствие, или гармония, или свободное взаимодействие этих способностей основано на общем (*sensus communis*) душевном чувстве удовольствия (благорасположения), являющемся внеопытным, априорным» (1994, с. 106–108). Коммуникативность присутствует в содержании эстетического суждения или эстетической оценки и в самой эстетической идее произведения искусства (Прозерский В., 2015, с. 35–36).

При обычной коммуникации главным средством передачи информации является речь, а вспомогательную функцию выполняют речевые интонации и жесты, если же рассматривать эстетическую коммуникацию в сфере искусства, то здесь важны все три формы – вербальная, невербальная интонационная и жестово-телесная, совместно формирующие целостный синестетический художественный образ. Кант писал, что для глубины и всеохватности коммуникации необходимо включить в нее все чувственные факторы: «ибо таким образом мысль, созерцание и ощущение одновременно и в соединении передаются друго-

му» (1994, с. 106–108). Таким образом, можно выявить первостепенное значение синестезии в процессе художественной и эстетической коммуникации.

Ранее, в монографии автора обосновывалась необходимость введения синестезии в общую систему теоретической эстетики, поэтому целью данного исследования является изучение синестезии как актуальной категории современной эстетики и выявление ее связи с другими универсалиями, относящимися к трем составляющим современной науки: классике, неклассике и виртуалистике (Конанчук С., 2021, с. 172–179).

В первую очередь, следует отметить непосредственную связь синестезии с понятием «эстетическое», т.е. с метакатегорией эстетики, обозначающей ее предмет и отражающей взаимосвязь различных категорий внутри ее системного единства. Впервые категорию «эстетическое» ввел в научную сферу А.Ф. Лосев в начале 20-х гг. XX в., но она применялась уже со времен Канта как понятие, относящееся ко всей эстетической сфере, в которую входил эстетический опыт, эстетические отношения, эстетическое сознание и др., рассматривалась эта категория и в широком, и в узком смысле. Наиболее глубокое определение эстетического у А.Ф. Лосева: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений» (1992, с. 311).

В настоящее время проблематика эстетического рассматривается как самая спорная, поскольку за послед-

ние десятилетия смысл и границы этой категории неизменно расширялись. Другие эстетические категории, составляющие общий спектр классики, неклассики и вертуалистики, являются более конкретными модификациями эстетического.

Следующая классическая категория эстетики, с которой следует сопоставить категорию «синестезия», это «гармония». Понятие «гармония» рассматривается на разных уровнях, например, как принципы организации пространства произведения искусства, закономерности эстетического восприятия, взаимосвязь макро- и микрокосма и др. Математическое понимание гармонии является ее количественной определенностью и выражается обычно в виде числовых пропорций. Более глубокий смысл общего понимания гармонии обнаруживается на основе эстетической гармонии как выражения внутренней природы и внутренней меры вещей, которая связана с эстетическим переживанием и эстетической оценкой. В классической эстетике считается, что эстетическая гармония обусловлена не утилитарным чувством наслаждения при ее восприятии.

Третий, самый сложный вид – художественная гармония – это выражение принципа гармонии в материале самого искусства. Художественная гармония не сводится исключительно к равновесию или порядку структурных элементов, но отражает также объединение и «взаимопереход» противоположных эстетических категорий таких, как возвышенное и низменное, драматическое и лирическое и др. Таким образом, художественная гармония обладает диалектическими

качествами – это действие, едва уловимая игра равновесия и движения (Шестаков В., 1973, с. 15–18).

Сопоставление с категорией «гармония» подчеркивает главное свойство синестезии – сохранение целостности сенсорного опыта в условиях современной «медиакультуры». Понятие гармонии имеет первостепенное значение при создании любого произведения искусства – музыкального, живописного, поэтического и других, а также при восприятии и оценке произведений искусства, при этом рассматривается «целостность» восприятия, единство или контраст художественных образов (Шестаков В., 1973, с. 6–7). Свойство целостности – одна из главных синестетических характеристик произведения искусства, из понятия целостности и цельности как внутренней согласованности элементов вытекает и проблема пространственности. Целостность является и признаком символичности художественного произведения в широком смысле этого слова.

Пространственность в произведениях искусства можно рассматривать с точки зрения исследования самого пространства и изучения способов его изображения. Можно перечислить геометрическое, физическое и психофизиологическое пространство, связанное со способами восприятия (зрительное, осязательное, слуховое, термическое, обонятельное, вкусовое и более сложные, синтетические), все они имеют синестетические характеристики, но отличаются от эстетического пространства, объединяющего художественный и эстетический опыт.

Важна связь синестезии и категории символа, поскольку лю-

бая эстетическая коммуникация осуществляется на основе особых символическо-синестетических кодов, отражающих пространственно-временные характеристики произведения искусства и формирующих эстетику художественного образа.

Синестетическое восприятие символа заключается в постепенном переходе от восприятия внешней формы к восприятию невербальной символической информации на основе художественно-выразительных средств – гармонии звуков, цвета, формы, игры форм, фактуры, ассоциаций и др., способствующей эстетическому созерцанию и осмыслению символического содержания произведения искусства. В искусстве художественный символ является неким проводником, осуществляющим коммуникацию нашего сознания и таинственной энергии вселенной, ее материи и многообразных форм. Смысл и форма в символе неразделимы, представляя собой синестетический художественный образ, наполненный чувственной и смысловой энергетикой.

Классическая концепция символа была глубоко проработана в эстетике французского символизма и эстетике символизма Серебряного века, а затем она стала центром внимания в герменевтической эстетике, где отмечалось, что символ в определенной степени тождествен игре, а в искусстве применение символа позволяет выразить нечто непознаваемое, загадочное, присутствующее в природе и человеке. По представлениям французских символистов символ – это «метафорическое выражение Универсума», указывающее на духовную реальность и в то же время это способ поэтического творчества.

Синестезия связана и с такой эстетической категорией, как игра, относящейся одновременно к классической и неклассической эстетике. А.Ф. Лосев в работе «Диалектика художественной формы» писал, что «художественная форма есть игра», так как в произведении искусства первообраз, находясь в процессе становления образа и самостановления, отражает саму ситуацию игры: вздымая целую бурю «чувственного материала и осмысленных связей», он одновременно пребывает «в самом себе» (2010, с. 151–152).

Синестетический аспект игры наиболее точно раскрывается в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Н.П. Коляденко отмечает, что «межчувственные ассоциации звуковых и визуальных образов заложены уже в положившем начало Игры “переводе” музыкальных тем на язык цвета, формы и размера стеклянных бусин. Они питают собой неакустическую музыкальность, образуя тайные смыслы Игры и создавая единство ее универсального языка» (2020, с. 127–129). Диалог или игра модальностей, а также диалог чувственного и рационального, свойственные синестезии, способствуют отображению живой связи художественного образа и окружающего пространства в динамике, позволяя добиться глубины восприятия и усиливая эстетическую выразительность.

Из неклассических категорий эстетики синестезия имеет непосредственное отношение к таким понятиям, как телесность, интертекстуальность, лабиринт, гипертекст, явно обладающими характеристиками синестезийности. Нонклассика сосредоточивает внимание на

концепции игры в сфере искусства, рассматривая игру как главный принцип современного художественного сознания (Бычков В., 2008, с. 90–108).

Понятие «лабиринт» характерно для современного художественно-эстетического пространства, лабиринт – символ сложности, многоаспектности человеческого существования и многомерности феноменов культуры. Образ лабиринта обнаруживается в постмодернистской литературе, например, у У. Эко, у Ф. Хундертвассера в живописи, Д. Лигети и К. Штокхаузена в музыке и других, но наиболее явно категория лабиринта присутствует в виртуальной сфере.

Наконец, в пространстве виртуалистики синестезия выполняет главную роль объединения многообразных разнородных элементов

в единое гармоничное целое. Роль синестезии как эстетической категории можно рассматривать как выявление постоянно ускользающей гармонии или связи ощущений, чувств и представлений в процессе создания и восприятия художественных образов, формируемых с помощью особых синестетических кодов, активизирующих творческое воображение и ассоциативное мышление. Кроме усиления эстетической выразительности, эстетическая роль синестезии состоит в создании символическо-эстетической образности и смыслового концепта произведения искусства.

Подводя итоги, можно отметить, что синестезия постепенно занимает определенное место в теоретической и практической эстетике, выполняя роль актуальной категории, имеющей отношение к классической эстетике, неоклассике и виртуалистике.

ЛИТЕРАТУРА

Бычков В.В. Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания // *Философский журнал*. 2008. № 1. С. 90–108.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань: КГТУ им. А.Н. Туполева, 1987. 263 с.

Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность универсального языка «Игры в бисер» Г. Гессе // *Полилог и синтез искусств: История и современность, теория и практика: Материалы III Междунар. науч. конф.* СПб., 2020. С. 127–129.

Конанчук С.В. Проблема синестезии в современной эстетике: Моногр. СПб.: СПб-ГИПСР, 2021. 198 с.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. 832 с.

Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М.: Акад. проект, 2010. 415 с.

Прозерский В.В. Способ структурирования арт-мира в эстетике Канта (опыт интер-

REFERENCES

Bychkov, V.V. (2008), "Post-non-classical aesthetics: On the question of the formation of modern aesthetic knowledge", *Filosofskii zhurnal* [Philosophical journal], no. 1, pp. 90–108. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1987), *Chelovek, iskusstvo, tehnika (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technology (The problem of synesthesia in art)], KGTU im. A.N. Tupoleva, Kazan, 263 p. (in Russ.)

Kant, I. (1994), *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Criticism of the faculty of judgment], *Iskusstvo*, Moscow, 367 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2020), "Synaestheticity of the universal language «Bead Game» G. Hesse", *Polilog i sintez iskusstv: istoriya i sovremennost', teoriya i praktika* [Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice], Saint Petersburg, pp. 127–129. (in Russ.)

Konanchuk, S.V. (2021), *Problema sinestezii v sovremennoi estetike* [The problem of synesthesia in modern aesthetics], SPbGIPSR, Saint Petersburg, 198 p. (in Russ.)

претации) // Эстетика перед вызовами XXI века: Материалы науч.-практ. конф. в рамках междунар. науч.-культ. форума «Дни философии в Санкт-Петербурге – 2015», 30 окт. 2015 г. / Санкт-Петербургское философское общество. СПб., 2015. С. 35–36.

Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1973. 256 с.

Losev, A.F. (1992), *Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya: V 2 kn.* [History of ancient aesthetics. The results of millennial development: In 2 books], Book 1, Iskustvo, Moscow, 832 p. (in Russ.)

Losev, A.F. (2010), *Dialektika khudozhestvennoi formy* [The dialectic of art form], Akademicheskii proekt, Moscow, 415 p. (in Russ.)

Prozerskii, V.V. (2015), “The way of structuring the art world in Kant's aesthetics (experience of interpretation)”, *Estetika pered vyzovami XXI veka* [Aesthetics before the challenges of the XXI century], Saint Petersburg, pp. 35–36. (in Russ.)

Shestakov, V.P. (1973), *Garmoniia kak esteticheskaya kategoriia* [Harmony as an aesthetic category], Nauka, Moscow, 256 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Конанчук Светлана Витальевна, кандидат философских наук, доцент кафедры управления социальной сферой Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

Author Information

Svetlana V. Konanchuk, Cand. Sc. (Philosophical Sciences), associate professor of the Department of Social Sphere Management at the Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

Поступила в редакцию 30.01.2023

После доработки 18.02.2023

Принята к публикации 25.02.2023

Received 30.01.2023

Revised 18.02.2023

Accepted for publication 25.02.2023

© Петрова, А.М., 2023

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-153-163

КВАРТЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ, КОРЕИ И ЯПОНИИ В ЗЕРКАЛЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

А.М. Петрова¹

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

Аннотация. В настоящее время жанр струнного квартета является важной областью научных интересов музыковедов из стран Дальневосточного региона – Китая, Южной Кореи и Японии. Это доказывают многочисленные труды, посвященные вопросам скрипичного исполнительства и композиторского творчества национальных и западноевропейских исследователей. В опоре на концепцию «духовного лидерства» определяется направленность научных поисков дальневосточных музыковедов, проявляющаяся в приоритетности рассмотрения творчества выдающихся деятелей музыкального искусства и ведущих жанров скрипичной музыки. В статье определена неравномерность изученности проблем становления и развития жанра квартета, что доказывает анализ научных трудов китайских, южнокорейских и японских авторов. Отмечается всестороннее осмысление типологических процессов развития скрипичного искусства в Китае и недостаточная разработанность данной проблематики в Южной Корее и Японии. Изучение истории квартетного жанра в рамках китайской музыкальной науки происходит в контексте комплекса исследовательских проблем, посвященных скрипичному исполнительству и композиторскому творчеству национальных авторов, что выразилось в концептуализации этапов развития жанра в китайской академической музыке. Выявляются ключевые исследовательские позиции дальневосточной музыкальной науки относительно проблем, затрагивающих область квартетного творчества и типологии его развития.

Ключевые слова: жанр квартета, аккультурация, концепция лидерства, дальневосточная музыкальная наука, периодизация бытования жанра

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петрова А.М. Квартетное творчество композиторов Китая, Кореи и Японии в зеркале дальневосточной музыкальной науки // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 153–163. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-153-163.

QUARTET CREATIVITY OF CHINESE, KOREAN AND JAPANESE COMPOSERS IN THE MIRROR OF THE FAR EASTERN MUSICAL SCIENCE

A.M. Petrova¹

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

Abstract. Currently, the string quartet genre is an important area of research interests for musicologists from the countries of the Far East region – China, South Korea and Japan. This is proved by numerous works devoted to the issues of violin performance and composer creativity of national and Western European researchers. Based on the concept of “spiritual

leadership”, the direction of the scientific research of the Far Eastern musicologists is determined, which manifests itself in the priority consideration of the work of outstanding figures of musical art and the leading genres of violin music. The article notes the uneven study of the problems of the formation and development of the quartet genre, which is proved by the analysis of the scientific works of Chinese, South Korean and Japanese authors. A comprehensive understanding of the typological processes of the development of violin art in China and the insufficient development of this issue in South Korea and Japan are noted. The study of the history of the quartet genre within the framework of Chinese musical science takes place in the context of a complex of research problems devoted to the violin performance and composer creativity of national authors, which was reflected in the conceptualization of the stages of development of the genre in Chinese academic music. The article reveals the key research positions of the Far Eastern musical science regarding the range of problems affecting the field of quartet creativity and the typology of its development.

Keywords: quartet genre, acculturation, leadership concept, Far Eastern musical science, genre periodization

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

For citation: Petrova, A.M. (2023), “Quartet creativity of Chinese, Korean and Japanese composers in the mirror of the Far Eastern musical science”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 153–163. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-153-163.

Скрипичное творчество композиторов стран Дальнего Востока – Китая, Кореи и Японии, как отдельная проблема музыкальной науки, является одним из наиболее перспективных исследовательских направлений. В немалой степени этому способствовали творческие успехи китайских, корейских и японских сольных инструменталистов-струнников. Однако в последние десятилетия среди молодого поколения музыкантов данного региона наблюдается рост популярности квартетного исполнительства. Такие коллективы, как китайские квартеты «Amber Quartet», Шанхайский струнный квартет, корейские «Novus Quartet» и «Esme Quartet», японские «WAO» и «Квартет Интегра» пользуются большой популярностью, что стимулировало их победы на конкурсах в Германии, Австрии, Великобритании и других странах, а также проведение больших концертных туров по крупным городам стран Азии.

Процесс стремительного развития и распространения квартетного ис-

полнительства¹ сформировал устойчивый исследовательский интерес среди дальневосточных музыковедов, что отчетливо прослеживается в китайской музыкальной науке. С начала 2000-х гг. появляется ряд исследований, посвященных процессам исторического развития китайского скрипичного искусства, где квартетному исполнительству и композиторскому творчеству в рамках данного жанра отведено важное место.

Среди наиболее значительных трудов, которые будут рассмотрены в данной статье, следует назвать монографию Лян Маочуня (2008), докторскую диссертацию Чен Си (2011) и кандидатскую диссертацию Му Цюаньчжи (2018). В данных публикациях исследуется сложный путь аккультурации² жанров скрипичной музыки в системе национального композиторского творчества – от первых опусов китайских авторов до современных работ ведущих композиторов страны. В целом, следует отметить преобладание исторической направленности в обозначен-

ных исследованиях и стремление вписать феномен китайской композиторской школы в контекст общемировой академической музыкальной культуры.

Специфической чертой исследований дальневосточных музыковедов является ориентированность на творческие достижения отдельных представителей национальных композиторских школ, что обусловлено сложившимся в музыкальной культуре региона феноменом «духовного лидерства». Российский исследователь С.А. Айзенштадт в докторской диссертации и монографии анализирует сущностные аспекты проявления данного феномена в фортепианной культуре стран Дальнего Востока. Опираясь на типологию духовного лидерства Л.Б. Зубановой в социокультурном пространстве, автор приходит к важному выводу о роли «лидеров» в системе музыкальной культуры стран Дальнего Востока. С.А. Айзенштадт отмечает, что «главным транслятором национального содержания и важнейшим фактором консолидации школы становится деятельность выдающихся отечественных <дальневосточных> исполнителей» (2015, с. 38).

Данная концепция в значительной степени повлияла на структуру и характер научной мысли исследователей-музыковедов Китая, Южной Кореи и Японии и выразилась в дискретном характере изучения истории скрипичного искусства. Объектами научного интереса выступают отдельные творческие достижения национальных авторов, зачастую рассматриваемые вне истории развития жанров и художественного опыта других национальных композиторов. Наиболее ярко это про-

явилось в китайской музыкальной науке – только за последнее десятилетие (с 2010-х гг.) в стране опубликовано несколько десятков научных трудов (статей в специализированных научных журналах и диссертаций), посвященных отдельным аспектам композиторской, педагогической, научной и общественной деятельности таких выдающихся представителей музыкальной культуры страны, как Тань Дунь, Дин Шаньдэ, Сяо Юмэй, Чоу Вэньчун, У Цзунцян и др. Как правило, данные работы отличает общность в подходе к изучению заявленной проблематики. Рассмотрение особенностей творческого пути избранного «лидера» осуществляется посредством перечисления его достижений в области музыкального искусства, отмеченных наградами на Родине и за рубежом, и аналитического разбора наиболее художественно значимых сочинений, снискавших признание в профессиональной сфере и на концертной эстраде.

Можно сделать вывод о приоритетности в китайской музыкальной науке исследований, посвященных феноменам конкретного композиторского опыта, что в определенной степени препятствует созданию общей концепции жанрового развития. Именно это можно наблюдать в отношении жанра струнного квартета, все еще в основном, представленного в контексте творчества отдельных национальных композиторов. В связи с этим, становится очевидным значение трудов Лян Маочуня, Чен Си и Му Цюаньчжи, являющихся, по существу, первыми опытами обобщения в исторической ретроспективе проблем эволюции и типологии жанров скри-

пичной музыки в Китае. Их исследование объединяет стремление осмыслить сложный процесс поисков почвенных художественно-эстетических доминант, сформировавших современный облик национального китайского композиторского творчества.

Следует заметить, что концепция «лидерства» применима к отдельным вопросам истории развития национальной композиторской школы и к системе академических жанров. В частности, в области скрипичного творчества несомненным «лидером» является жанр концерта для скрипки с оркестром, ставший своеобразным индикатором уровня развития национальной композиторской школы. Китайский исследователь Синь Син отмечает, что «среди европейских инструментальных жанров скрипичный концерт – один из самых востребованных в творчестве китайских композиторов. К настоящему времени насчитывается более 80 произведений этого жанра, написанных преимущественно в XX веке, многие из которых получили не только национальную, но и мировую известность» (2022, с. 3).

Весьма примечательна ситуация, сложившаяся в российской музыкальной науке, где китайские музыковеды, как известно, также ведут активную исследовательскую деятельность. С 2010 г. в России было защищено около тридцати кандидатских диссертаций, посвященных различным вопросам музыкального искусства Китая. Тематика данных исследований весьма разнообразна, однако прослеживается определенная тенденция – китайских авторов по преимуществу интересуют проблемы истории становления и раз-

вития жанров западноевропейской музыки в контексте национальной академической культуры страны³. В этом просматривается специфика научной парадигмы российского музыкознания, направленного на поиск историко-теоретических основ конкретных художественных явлений и форм их проявления в контексте общекультурного развития.

Ориентация на «лидера» в области искусства также характерная черта корейской и японской музыкальной науки. Между тем, как показал анализ источников, приверженность научных интересов исследователей данных стран к скрипичному творчеству проявляется через обращение к наследию наиболее выдающихся западноевропейских композиторов. В частности, с 1980-х гг. главными «героями» музыковедческих трудов Южной Кореи в основном становятся европейские лидеры стилистических и художественно-эстетических направлений различных эпох. Наибольший интерес для ученых представляет квартетное творчество Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Р. Шумана, А. Дворжака, Б. Бартока, А. Шёнберга, А. Веберна и др. Японское музыковедение также по преимуществу ориентировано на западноевропейскую музыку, что подтверждается рядом трудов, посвященных квартетам Бетховена и некоторых композиторов-романтиков (Эшима Микио (2000), Кейсаку Кокуфу (1994) и др.).

Особенностью корейского музыкознания является стремление к осмыслению в первую очередь внутренних закономерностей и художественно-стилевой логики развития квартетного письма в конкретных сочинениях композиторов. Анали-

зу подвергаются элементы формообразования, музыкального языка, акустические и композиционные компоненты структуры (Пак Джи Сон (2005), Ким Кюн-Ва (2018) и др.). Большой интерес для корейских исследователей представляют композиторские техники западно-европейской музыки. Ярким примером может служить статья Пак Ин-Ах «Мотивные преобразования в пространстве высоты звука – анализ Струнного квартета Веберна, соч. 15, № 4» (2012), где автор рассматривает особенности атональной композиции, показывает различные способы развития и трансформации высотных положений тонов.

Среди научных работ корейских и японских музыковедов творчеству национальных композиторов уделено значительно меньше внимания. Среди отечественных авторов, чьи скрипичные сочинения попали в область научных интересов музыковедов данных стран, следует выделить таких ярких и общепризнанных лидеров, как Исан Юн и Такэмицу Тору (Сон Хва-Сук (2006), Канеда Нозоми (2022) и др.). Их произведения для струнных, в том числе квартетные сочинения, рассматриваются в контексте проявления стилистики и актуальных композиторских техник. Примечателен факт отсутствия российских исследований, посвященных данной области композиторского творчества южнокорейских и японских авторов. Наиболее значительными трудами, в которых пусть и опосредовано затрагиваются вопросы скрипичного творчества национальных композиторов данных стран, являются диссертации Ли Ын Кён (2008) и Е.А. Снежковой (2007)⁴.

Одно из наиболее важных направлений китайской музыкальной науки – педагогика, что отражено и в исследованиях скрипичного искусства. До недавнего времени жанр квартета рассматривался преимущественно с позиций исполнительства (как правило, в контексте истории развития скрипичного концерта). В немалой степени это связано и со сложившейся в музыкальном образовании страны системой подготовки молодых национальных кадров. По утверждению Л.А. Ваймана и А.В. Прокопчук, «такой важный для становления любого струнника-профессионала предмет как квартетное исполнительство – также неизвестен китайским студентам до приезда в Россию. Он воспитывает целый комплекс профессиональных навыков, необходимых в будущем. К сожалению, в Китае нет комплексной целенаправленной системы подготовки струнников, но, благодаря регулярным контактам с российскими вузами <...> с российскими исполнителями, можно надеяться на положительный результат» (Вайман Л., 2021, с. 156).

Подобная тенденция наблюдается и в японском музыкознании, где вопросам квартетного исполнительства, как особой формы совместного музицирования, уделено немало внимания. В область интересов попали такие факторы, как динамика, размер и тембр каждого инструмента, его роль и функция в звучании ансамбля⁵, особенности взаимодействия участников квартета (Ёкомори Дайсуке, 2017) и другие важные вопросы ансамблевого исполнительства на струнных.

Между тем В.Н. Юнусова в статье «Композитор и традиционная куль-

тура Азии: пути взаимодействия в современном мире» (2021), определяя наиболее существенные черты развития китайской академической музыки после 1976 г. (год окончания Культурной революции), указывает: «Последняя четверть XX – начало XXI века в музыкальных культурах стран Азии характеризуется рядом общих тенденций: процессом завершения формирования национальных композиторских школ, многие из которых насчитывают уже пять и более поколений; тенденцией к вхождению в мировое культурное пространство; переходом от классико-романтической стилистики (часто связанной в культурах Азии с фольклоризмом) к новым принципам композиции; возврат к архаическим традициям в рамках современных композиторских техник. В последнем случае имеются в виду не только собственно музыкальные, но шире – общекультурные достояния прошлого: религия, философия, история, литература (2021, с. 396). Результатом данной тенденции явился отход от сугубо педагогической направленности исследований к историко-культурологической трактовке проблем национально-го скрипичного исполнительства и композиторского творчества, что наиболее ярко проявилось с начала 2010-х гг.

В 2008 г. вышел фундаментальный труд «История современной китайской музыки (1949–2000 гг.)» китайского исследователя, профессора Центральной консерватории Лян Маочуня, в котором автор анализирует и систематизирует огромный массив документальных данных, связанных с искусством камерного скрипичного исполнительства

в Китае. Жанру квартета в его труде уделено особое место – исследуются пути его становления от первых опусов национальных композиторов до работ современных авторов.

В 2011 г. в Фуцзяньском педагогическом университете китайским ученым Чен Си была защищена докторская диссертация «Исследование истории создания китайской скрипичной музыки», где поднимается широкий круг проблем историко-теоретического и педагогического характера. При этом исследователь не отходит от сложившейся в китайском музыкознании традиции последовательного исторического рассмотрения этапов становления и развития скрипичного искусства, что позволило ему создать собственную убедительную периодизацию. В частности, Чен Си выделяет четыре крупных периода бытования жанров скрипичной музыки: «зарождение» – до 1920 г., «развитие» – 1920–1949 гг., «поиски» – 1950–1978, «расцвет» – 1979–2008 гг. Жанр квартета, которому автор уделяет значительное внимание, вписан в общую концепцию развития скрипичного искусства, что дает возможность соотнести историю его становления и бытования с другими жанрами скрипичной музыки.

В целом, четырехэтапность развития жанра квартета поддерживает большинство ведущих китайских исследователей, чья область научных интересов связана с историей развития струнного исполнительства в стране. Различия во мнениях обусловлены трактовкой содержания этапов, это закономерно привело к разному пониманию их временных рамок. К примеру, начало первого периода становления акаде-

мической скрипичной музыки в Китае по типологии китайского музыковеда Лю Цзюньли (2009) следует отсчитывать с 1919 г., в то время как Му Цюаньчжи определяет старт его развития с середины XIX в. Лян Маочунь, в свою очередь, не признает за данным периодом первенства в истории становления скрипичного искусства в Китае. Связано это с ориентированностью национальных авторов на западноевропейские структурно-типологические закономерности и стилистику. В этом отношении первый созданный в 1916 г. в Китае квартет, принадлежащий Сяо Юмэю, согласно исследованию Лян Маочуня, не является истинно национальным и не может знаменовать своим появлением начало истории становления жанра в рамках китайской скрипичной композиторской школы⁶.

Следовательно, вопросы периодизации занимают важное место в исследованиях китайских музыковедов, чего нельзя сказать о корейском и японском музыкознании, где все еще недостаточно осмыслены типологические процессы развития национального скрипичного искусства и, в частности, жанра квартета.

В китайском музыкознании сложилась весьма любопытная ситуация, в которой при отсутствии специализированных трудов по истории жанра квартета отмечается наличие всесторонне разработанной концепции его развития, тесно связанной с историей национального скрипичного искусства в целом. Сформированная в трудах китайских ученых периодизация позволяет сделать вывод о всестороннем осмыслении происходящих в национальном скрипичном искусстве процессов и понимании пути их культурно-исторического развития.

Проблемы национального скрипичного искусства в Южной Корее и Японии все еще недостаточно разработаны. Ощущается необходимость исследований как обобщающего характера, так и специализированных, посвященных творческой деятельности национальных композиторов. Представляется, что данная исследовательская ниша может стать весьма перспективной областью исследований, что позволит в будущем заполнить проблемы в области национального скрипичного искусства данных стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье под квартетным ансамблем подразумевается не только совместное музицирование четырех человек, но целый комплекс отличительных характеристик, включающих характерные формы исполнительского взаимодействия и специфический репертуар классико-романтической модели.

² Под аккультурацией в данном контексте понимается процесс восприятия отдельных элементов западноевропейской системы композиторского творчества (в частности, жанра квартета) с целью создания собственной национальной модели, отвечающей актуальным художественно-эстетическим запросам китайской культуры. В этом от-

ношении примечателен опыт основоположника японской композиторской школы (ЯКШ) Ямады Косаку, обратившегося в симфоническом творчестве к методу трансплантации. Его суть заключается в «перенесении элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств» (Максимова А., 2016, с. 60).

³ Спектр изучаемых жанров довольно широк: от фортепианных миниатюр до оперы и мюзикла. Истории развития скрипичных жанров в Китае посвящена кандидатская диссертация Синь Син (2022).

⁴ Весьма интересные результаты показало изучение перечня диссертаций дальнево-

сточных музыковедов, защищенных в РФ в период с 2000 г. и по настоящее время. Наибольшее число трудов принадлежит китайским исследователям и в значительно меньшей степени – корейским и японским. Представляется, что подобная ситуация является результатом внешнеполитических процессов между Россией и обозначенными странами.

⁵ 石垣優弥, 横山真男 弦楽四重奏での演奏意識の違いにおけるアンサンブルの精度の解析. 情報処理学会 第84回全国大会. 愛媛大学 城北キャンパス. 5T. № 07 (Исигаки Юя, Ёкояма Масао. Анализ ансамблевых различий

в струнном квартете. Сборник статей 84-й национальной конвенции Японского общества обработки информации. Университет Эхимэ. Т. 5, № 7. URL: http://www.ipsj.or.jp/event/taikai/84/ipsj_web2022/data/pdf/5T-07.html (дата обращения: 20.11.2022))

⁶ В российской музыкальной науке вопросам бытования жанров скрипичной музыки в системе китайского композиторского творчества посвящена статья А.М. Петровой (2022), где выявляются ключевые жанровые «лидеры» в контексте основных историко-культурных периодов.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. Владивосток: Дальнаука, 2015. 238 с.

Вайман Л.А., Прокопчук А.В. Деятельность представителей Дальневосточной скрипичной школы за рубежом (на примере профессора Л.А. Ваймана и его учеников) // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие»: Сб. тр. конф. СПб., 2021. С. 150–156.

Ёкомори Дайсуке, Нисида Хироко. Интерактивный анализ остановки / возобновления игры во время репетиции струнного квартета. Репетиция Генгаку Сидзюсо: Материалы 79-го семинара по пониманию языка / речи и обработке диалогов. 2017. № 79. С. 1–6. (横森 大輔, 西田 紘子 弦楽四重奏リハーサル場面における 演奏の中断と再開の相互行為分析. 第79回 言語・音声理解と対話処理研究会. № 79 (0), 01. 2017. 1-6 p.).

Канеда Нозоми. Пространственность в сочинениях Такемицу Тору: Автореф. докт. дис. / Музыкальный колледж Кунитачи. Токио, 2022. 3 с. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/yoshi_kaneda-3.pdf (дата обращения: 20.11.2022). (金田 望武満徹の創作における空間性 - 《秋庭歌一具》(1973/79)、《ジェモ》(1971/86)を中心に. 博士(音楽). 国立音楽大学大学院博士. 博士論文要旨. 2022. 3ページ)

Кейсаку Кокуфу. Исследование техники исполнения струнного квартета: О струнном квартете Бетховена, op. 59 № 1 // Музыка и образование: Исследовательские работы музыкального факультета педагогического факультета Университета Сага. 1994. № 6. С. 37–80. (国府 慶作 弦楽四重奏の演奏技法についての一考察: ベートーヴェンの弦楽四重奏曲 作品59の1について(1). 佐賀大学教育学部. 音楽と

REFERENCES

Aizenshtadt, 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 East region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], Dal'nauka, Vladivostok, 238 p. (in Russ.)

Chen Xi (2011), *Zhōngguó xiǎotiqín yīnyuè chuàngzuò shǐ* [Research on the history of Chinese violin music creation], *Quánrì zhì xuéshù xíng yánjiūshēng bóshì xuéwèi lǔnwén* [Full-time academic postgraduate doctoral dissertation], *Fújiàn shīfàn dàxué* [Fujian Normal University], 211 p. (in Chinese)

Ejima Mikio (2000), *Bētōvu-en no gengakushijūsōkyoku kenkyū – shoki gengakushijūsōkyoku op. 18* [A Study of Beethoven's String Quartets: Music analysis and interpretation of early String Quartets op.18], *No gakkkyoku bunseki to kaishaku*. *Kurashikishiritsutankidaigaku kenkyū kiyō* [Bulletin of Kurashiki City Junior College], no. 32, pp. 1–7. (in Japanese)

Kaneda Nozomi (2022), *Takemitsu tōru no sōsaku ni okeru kūkan-sei – “shūteikaichigu” (1973/79), “jemō” (1971/86) o chūshin ni* [Spatiality in Toru Takemitsu's creation – Focusing on “Akiba Uta” (1973/79) and “Gemo” (1971/86)], *Hakase (ongaku)*. *Kunitachiongakudaigaku daigakuin hakase*. *Hakushironbun yōshi* [PhD dissertation abstract. Kunitachi College of Music], 3 p. (in Japanese)

Keisaku Kokufu (1994), *Gengaku shijūsō no ensō gihō ni tsuite no ichikōsatsu: Bētōvu-en no gengakushijūsōkyoku sakuhin 59 no 1 ni tsuite (1)* [A study of String Quartet performance techniques: On Beethoven's String Quartet op. 59-1 (1)], *Sagadaigaku kyōiku gakubu. Ongaku to kyōiku: Sagadaigaku kyōiku gakubu ongaku-ka kenkyū ronbun-shū* [Faculty of Education, Saga University], no. 6. pp. 37–80. (in Japanese)

教育: 佐賀大学教育学部音楽科研究論文集 1 37-80, 1994-06).

Ким Кюн-Ба. Восприятие звука, представление его через звук: Исследование композиции и исполнения Вертолетного струнного квартета Штокхаузена и функции звука // Исследования по теории музыки. 2018. Т. 30. С. 60–89. (김경화 소리 감각하기, 소리로 상상하기: 슈톡하우젠 《헬리콥터 현악사중주》의 구성과 수행, 소리 기능 연구. 음악이론 연구 v.30, 2018년, pp. 60–89).

Ли Ын Кён. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 25 с.

Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 93–100.

Лян Маочунь. История современной китайской музыки (1949–2000). Пекин: Народ. муз. изд-во, 2008. 713 с. (梁茂春 中国近现代音乐史卷: 中国近现代音乐史. 人民音乐出版. 2008. 713 页).

Максимова (Петрова) А.М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукамэ») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 56–64.

Му Цюаньжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018. 309 с.

Пак Джи Сон. Аналитическое исследование струнного квартета № 5 Белы Бартока / Выш. шк. жен. ун-та Ихва. Сеул, 2005. 55 с. (박지선 Bela Bartok 현악4중주 5번에 관한 분석적 고찰. 이화여자대학교 대학원. 2005 년. 55 p.).

Пак Ин-Ах. Мотивные преобразования в пространстве высоты звука – анализ Струнного квартета Веберна, соч. 15, № 4 // Музыкальный форум. 2012. Т. 27, № 27. С. 53–88. 박인아 집합류 영역에서의 모티브적 변형(Motivic Transformations in Pitch-Class Space) - 베베른의 <현악 사중주 op.5의 5번>과 쇤베르크의 <공중의 정원, op.15의 4번> 분석. 음악論壇. v.27. no.27, 2012년, pp. 53–88).

Петрова А.М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после Культурной революции // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 157–167.

Kim Kyoung-Hwa (2018), *Soli gamgaghagi, solilo sangsanghagi: syutoghaujen “hellikobteo hyeon-agsajungju” ui guseong-gwa suhaeng, soli gineung yeongu* [Sensing sound, imagining sound: A study on the composition, performance, and sound function of Stockhausen's Helicopter String Quartet], *Eum-ag-ilon-yeongu* [Music theory studies], Vol. 30. pp. 60–89. (in Korean)

Li Yn Ken (2008), *Natsional'nye cherty instrumental'noi muzyki koreiskogo kompozitora Isan Yuna (1917–1995)* [National features of instrumental music by Korean composer Isan Yun (1917–1995)], Abstract Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Liang Maochun (2008), *Zhōngguó jīn xiàndài yīnyuè shǐ juǎn* [History of modern and contemporary Chinese music], *Rénmín yīnyuè chūbǎn, Běijīng* [People's Music Publishing, Beijing], 713 p. (in Chinese)

Lyu, Tszyn'li (2009), “Formation of the national repertoire for violin (People's Republic of China)”, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], № 1, pp. 93–100. (in Russ.)

Maksimova (Petrova), A.M. (2016), “Fenomen transplantatsii v sisteme yaponskogo khudozhestvennogo tvorчества (na primere Simfonicheskoi Nagauta «Tsurukame»)”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 34, pp. 56–64. (in Russ.)

Mu Tsyuan'chzhi (2018), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Abstract Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 309 p. (in Russ.)

Park Ji-Sung (2005), *Bagjiseong bella baleutog-ui hyeon-agjungju 5 beon-e daehan bunseog* [An analysis of Ji-Sung Park's String Quartet No. 5 by Bela Bartok], *Ihwayeojadaehaggyo godeunghaggyo* [Ewha Womans University High School], 55 p. (in Korean)

Park In-Ah (2012), *Jibhablyu yeong-yeogeseoui motibeujeog byeonhyeong - bebeleun-ui <hyeon-ag sajungju op.5 ui 5 beon> gwa soenbeleukeuui <gongjung-ui jeong-won, op.15 ui 4 beon> bunseog* [Motif transformation in the Collective Area - Analysis of Webern's String Quartet No. 5 of op.5 and Schoenberg's <Garden in the Air, op.15 No. 4>], *Eumnagnondan*

Синь Син. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2022. 22 с.

Снежкова Е.А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: На примере инструментальных сочинений: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 205 с.

Сон Хва-Сук, Стефан И. Преемственность как творческий принцип: О круговых связях в творчестве Исан Юна. Музыковедение. 2006. Т. 13. С. 143–176. (송화숙(역), 일리아슈테관 특집 : 윤이상 연구 ; 창작 원리로서의 연속성: 윤이상 작품에 나타난 순환적 연관관계에 대하여. 음악학. Vol. 13. 2006. 143–176 p.).

Чен Си. Исследование истории создания китайской скрипичной музыки: Докт. дис. / Фуцзянь. пед. ун-т. Фуцзянь, 2011. 211 с. (陈 习 中国小提琴音乐创作史研究. 全日制学术型研究生博士学位论文. 福建师范大学. 2011. 311 页).

Эшима Микио. Исследование струнных квартетов Бетховена – анализ и интерпретация ранних струнных квартетов, ор. 18 // Журнал городского колледжа Курашики. 2000. № 32. С. 1–7. (江島 幹雄 ベートーヴェンの弦楽四重奏曲研究--初期弦楽四重奏曲Op.18の楽曲分析と解釈. 倉敷市立短期大学研究紀要. № 32. 2000. 1-7 p.).

Юнусова В.Н. Композитор и традиционная культура Азии: Пути взаимодействия в современном мире // AZƏRBAYCAN ETNOMUSIQİSÜNASLIĞI 1921-2021 ILLƏR: Сб. науч. трудов. Баку, 2021. С. 396–408.

[Music theory], Vol. 27, no. 27, pp. 53–88. (in Korean)

Petrova, A.M. (2022), “Genre panorama of the violin creativity of Chinese composers after the Cultural Revolution”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 1, pp. 157–167. (in Russ.)

Sin' Sin (2022), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo kontserta v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov XX veka* [The Formation and development of the Violin Concerto in the works of Chinese composers of the 20th century], Abstract Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 22 p. (in Russ.)

Snezhkova, E.A. (2007), *Tvorchestvo Takemitsu Toru v kontekste natsional'noi muzykal'noi kul'tury Yaponii: na primere instrumental'nykh sochinenii* [Creativity of Takemitsu Toru in the context of the national musical culture of Japan: on the example of instrumental compositions], Cand. Sc. Thesis. Novosibirsk, 205 p. (in Russ.)

Song Hwa-suk, Stefan, I. (2006), *Teugjib: yun-isang yeongu; changjag wonliloseoui yeonsogseong: yun-isang jagpum-e natanan sunhwanjeog yeongwangwangyee daehayeo* [Special: Yun Sang-sang research; Continuity as a creative principle: On the cyclical relationship in the works of Isang Yun], *Eumaghag* [Musicology], Vol. 13. pp. 143–176. (in Korean)

Vaiman, L.A., Prokopchuk, A.V. (2021), “Activities of representatives of the Far Eastern Violin School abroad (on the example of professor L.A. Vayman and his students)”, *Sbornik izbrannykh statei po materialam nauchnykh konferentsii GNII “Natsrazvitie”* [Collection of selected articles based on the materials of scientific conferences of the GNII “National Development”], Saint Petersburg, pp. 150–156. (in Russ.)

Yokomori Daisuke, Nishida Hiroko (2017), *Gengaku shijūsō rihāsarū bamen ni okeru ensō no chūdan to saikai no sōgo kōi bunseki* [Analysis of interaction between performance interruption and resumption during string quartet rehearsal], *Dai 79-kai gengo onsei rikai to taiwa shori kenkyūkai* [The 79th Conference on language / speech understanding and dialogue processing], no. 79, pp. 1–6. (in Japanese)

Yunusova, V.N. (2021), “Kompozitor i traditsionnaya kul'tura Azii: puti vzaimodeistviya v sovremennom mire”, *AZƏRBAYCAN ETNOMUSIQİSÜNASLIĞI 1921-2021 ILLƏR* [Ethnomusic of Azerbaijan 1921–2021 years], Baku, pp. 396–408. (in Russ.)

Сведения об авторе

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкального Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: maxalt@mail.ru

Author Information

Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 25.11.2022

После доработки 19.02.2023

Принята к публикации 25.02.2023

Received 25.11.2022

Revised 19.02.2023

Accepted for publication 25.02.2023

© Чэнь Чэньцзы, 2023

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ: О РАЗВИТИИ ДИАЛОГА МУЗЫКИ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Чэнь Чэньцзы¹

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

Аннотация. Китайская музыка на протяжении всей истории своего развития обнаруживала, с одной стороны, чрезвычайную внутреннюю ресурсность в вопросе самообновления, что делало ее крайне устойчивой и самодостаточной, с другой – продемонстрировала мягкую адаптивность и способность к эволюции и совершенствованию через освоение «иных» культур. В статье рассматриваются основные направления культурного влияния Запада на музыку Китая, обеспечившие к XXI столетию гигантскую волну интереса китайского населения к разнообразным направлениям музыкального искусства. Главная проблема, изучаемая в статье, связана с выявлением путей, через которые осуществилась эффективная интеграция «западного» и «восточного» в музыку, что ускорило эволюцию китайского музыкального искусства. Цель исследования – анализ эволюции музыкального искусства Китая в контексте развития диалога музыки Востока и Запада. Эта работа осуществляется на основе широкого круга теоретических источников по данному вопросу. Статья опирается на такие методы, как анализ и синтез источников по проблематике эволюции музыкального искусства в Китае. В результате исследования были выявлены пути в области культуры, образования и религии Китая, позволившие осуществить влияние музыкального искусства Запада на китайскую музыку. Очерчены перспективы изучения вопроса развития европейско-китайского диалога в данной сфере.

Ключевые слова: музыкальное искусство Китая, вокальная музыка, инструментальная музыка, концертная деятельность

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: О развитии диалога музыки Востока и Запада // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 164–175 . DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.

THE EVOLUTION OF THE MUSICAL ART OF CHINA: ON THE QUESTION OF THE PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE DIALOGUE BETWEEN THE MUSIC OF THE EAST AND THE WEST

Chen Chenzi¹

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

Abstract. Chinese music culture throughout the history of its development has revealed, on the one hand, an extraordinary internal resource in the matter of self-renewal, which made it extremely stable and self-sufficient. On the other hand, it has demonstrated a rather mild adaptability and the ability to evolve and improve through the development of "other" cultures. The article examines the main directions of the cultural influence of the West on the music of China, which eventually provoked by the present century a giant wave of interest of the Chinese population in vocal, instrumental and other areas of musical art. The main problem raised in the article is related to the identification of ways through which the effective integration of

"Western" and "eastern" in music was realized, which ensured the evolution of Chinese musical art. The purpose of the study is to analyze a wide range of theoretical sources on this issue. The article is based on such methods as analysis, synthesis, and the study of scientific sources on the problems of the evolution of musical art in China. As a result of the research, the ways in the field of culture, education and religion of China were identified, which made it possible to influence the musical art of the West on Chinese music and ensure its development.

Keywords: musical art of China, vocal music, instrumental music, concert activity

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

For citation: Chen Chenzi (2023), "The evolution of the musical art of China: on the question of the peculiarities of the development of the dialogue between the music of the East and the West", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 164–175. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.

Как известно, древнейшая культура Китая всегда характеризовалась, с одной стороны, существенной изолированностью, с другой – таинственной притягательностью. Европейцам она всегда представлялась экзотическим и уникальным явлением. Китайцы на протяжении многих веков и даже тысячелетий очень бережно относились к своим традициям, не принимали слишком чуждые иностранные влияния и инородные культурные «насаждения», что способствовало долгой изоляции Китая от Запада. Фернан Бродель высказал достаточно общее мнение историков и культурологов по данному вопросу: «Дальневосточные цивилизации очень рано достигли зрелости, но это произошло в среде, которая сделала почти неподвижными их основные структуры. По этой причине они оказались на удивление сплоченными и однородными. Но в то же время им было чрезвычайно трудно меняться, стремиться к переменам, что создавало впечатление, что они систематически сами себе отказывают в прогрессе» (2008, с. 182).

Одним из первоначальных направлений влияния Запада на культуру Китая стало миссионерство. Рассмотрим пути влияния миссионеров на музыкальное искусство Китая.

Прежде чем осмысливать пути миссионерско-европейского влияния на культуру Китая, отметим, что первоначальным стержнем межкультурных контактов далеких друг от друга западной и восточной цивилизаций являлась религия. Известно, что первые контакты между европейцами и Китаем связаны с активной миссионерской деятельностью западных христиан. Свиток с несторианским гимном VII в., попавший в страну во время династии Тан (618–907 гг.), был обнаружен в провинции Ганьсу в пещере Могао в 1889 г. Миссионеры, отправляя свои обряды, исполняли гимны и григорианские хоралы. Но в целом вплоть до XVI в. Китай мало контактировал с Западом.

В общем движении миссионеров в Китай с точки зрения историко-хронологического взгляда исследователь С.А. Айзенштадт отмечает существование католического и протестантского этапов влияния. Католический этап – с 1661 г. до конца XVIII в. (в это время в Китай приезжали миссионеры из Испании, Португалии, Франции) и протестантский этап – с середины XIX по первое десятилетие XX в. (связан с деятельностью миссионеров из Великобритании и США) (Айзенштадт С., 2015, с. 59).

В 1516 г. в порт Гуанчжоу прибыла организованная группа европейцев. Это были христианские миссионеры из Португалии. В 1640 г. в Китай по указу Папы Римского была направлена еще одна миссионерская группа. И уже только после этого последовали другие: испанцы, немцы, англичане, голландцы, французы. Во главе прибывших в страну христиан стоял иезуит – француз Иоахим Буве. Кроме того, в Китай приехали многие просвещенные европейцы: иезуит, знаток музыки и математики Томас Перейра, переводчик и математик Маттео Риччи, монах и астроном Адам фон Белль, французский ученый Жозеф Амио, итальянский композитор Теодорико Педрини.

Иностранцы размещались преимущественно в провинции Гуандун (город Чжаоцин). Отсюда западная музыка распространилась по другим китайским провинциям. Миссионеры познакомили китайцев с западной церковной музыкой – духовными хоровыми сочинениями в сопровождении инструментальных ансамблей (органов в то время в Китае не было). Известно, что христианские песнопения звучали в Китае в храмах и в императорском дворце с X по начало XX в., т.е. во времена правления династий 宋 Сун (960–1279), 元朝 Юань¹ (1271–1368), 大明帝國 Мин (1368–1644), 大清國 Цин (1644–1912) (Тао Ябин, 1994, с. 97–104).

В храмах, которые построили миссионеры-католики в Китае в XVI и XVII вв., существовали различные виды клавишных инструментов, а именно простые органы, клавишины и клавикорды. Позднее в богослужебной практике использо-

вались фисгармония и фортепиано. В Пекине был установлен большой орган, привлекавший огромную массу слушателей. Известно, что в начале XVII в. итальянский иезуит Маттео Риччи преподнес императору Ваньли клавикорд. До этого, изучая культуру страны, Маттео Риччи убедился, что в целом музыкальный инструментарий в Китае весьма разнообразен, но нет клавишных инструментов.

В составе миссии также был испанец Диего де Пантойя, который умел обучать игре на клавикорде. Высочайший интерес к данному музыкальному инструменту в итоге обусловил следующее: во-первых, император организовал обучение придворных евнухов, вследствие чего был освоен инструмент (в групповом формате); во-вторых, уже вскоре состоялся концерт в дворцовских покоях, для которого Маттео Риччи специально написал «Песни для клавикорда» с философско-духовным текстом на китайском языке. В этой связи необходимо отметить, что Риччи фактически стал первым композитором-европейцем, интегрировавшим в авторском камерно-вокальном творчестве западные и китайские элементы музыкального языка (Melvin S., 2004, p. 153).

«Золотой век» клавикорда в Китае относится к периоду долгого правления императора Канси (1662–1722). Правитель проявлял особый интерес к западной культуре. Игре на клавикорде училась вся императорская семья и приближенные. Обучал императорский двор игре на клавикорде Томас Перейра, который стремился связать западные традиции исполнения и китайские

национальные. Под руководством Томаса Перейры ученики играли на клавиноде не только европейские произведения, но и китайские песни. Кроме того, музыкант читал лекции по истории западной музыки.

Преемником Томаса Перейры при китайском дворе с 1711 г. был Теодорико Педрини (китайское имя 德理格 Де Лиге) – первый европейский профессиональный композитор, начавший деятельность в Китае. В 1717 г. для работы во дворце приехали и другие миссионеры-музыканты (Айзенштадт С., 2015, с. 64). И уже в 1778 г. при дворе императора Цяньлуна была поставлена опера Н. Пиччини «Добрая дочка» («La Cescchina»). Певцам аккомпанировал ансамбль из струнных, клавирина и нескольких европейских духовых инструментов (Melvin S., 2004, р. 75). Первые же фортепиано появились в Китае лишь в конце XVIII в.

Миссионеры, распространяя западную культуру, также изучали китайскую музыку, искали точки соприкосновения во вкусах европейцев и китайцев. Миссионеры оставили ценные сведения о том, как китайцы воспринимали западные музыкальные произведения. Было отмечено, что китайцам больше нравится спокойная, медленная европейская музыка, они ценят не сложность, а простоту композиции, любят нежное звучание флейты и клавирина (Ж. Амио, Ф. де Граммон) (Harrison F., 1973, р. 72).

Переломное значение во взаимодействии Запада и Китая в культурном плане имели «опиумные войны» (в 1840–1842 и 1856–1860-х гг.). Вследствие поражения Китая

в Первой опиумной войне правящая элита осознала вред изоляционизма, ведущий к отставанию страны во всех сферах. По Нанкинскому договору Китай должен был открыть для иностранной торговли пять крупных портов. Через эти порты западная культура стала активно проникать в Китай. Исследователь А.В. Новосёлова пишет: «Элементы европейской музыкальной культуры начали проникать в Китай после 1840 года, т.е. во время событий Первой опиумной войны между британцами и цинскими войсками. Эти элементы были посеяны на почву собственно китайской музыки, имеющей свою многовековую историю, и в силу целого ряда объективных факторов породили уже новый слой культуры. С одной стороны, именно эта музыка на какое-то время стала знаком социального престижа, с другой – для китайского слуха она обладала притягательной экзотичностью звучаний» (2012, с. 187).

В 1861 г. сформировалось 自强运动 («Движение самоусиления» – «Движение по усвоению заморских дел»). Оно было направлено на развитие промышленности, транспорта, а также занималось вопросами переводов западной литературы, освоением новаций западной науки, изучением китайцами иностранных языков. «Движение самоусиления» разделило китайское образованное сословие на сторонников и противников вестернизации, что стимулировало продолжительные активные дискуссии по поводу восприятия западных музыкальных традиций в течение XX в. (Непомнин О., 2005, с. 134–135).

Во второй половине XIX в. (особенно после Второй опиумной вой-

ны, 1860), в Китай хлынул поток миссионеров-протестантов. В массовом распространении западной музыки они продвинулись значительно быстрее и успешнее миссионеров-католиков. Практика совместного исполнения духовных гимнов, нередко с аккомпанементом на фисгармонии, фортепиано, органе, оказалась очень действенной.

Стала набирать обороты издательская деятельность в области музыкального просветительства. Здесь стоит отметить, что изданный Робертом Моррисоном (1818) первый китайский сборник протестантских гимнов содержал всего 30 произведений. Если анализировать дальнейшую тенденцию развития подобных музыкальных сборников, переведенных на китайский язык, то необходимо констатировать, что к 1877 г. их было уже более 60. Они были легки для запоминания и характеризовались возможностью хорового исполнения под руководством священника (Непомнин О., 2005, с.130).

Через распространение пения хоралов китайцами возрастало и влияние самой католической церкви в Китае. Часто хоралы адаптировали, соединяли с народными китайскими мелодиями и записывали в европейской пятилинейной нотации. Один из таких сборников был составлен миссионером Тимоти Ричардом и опубликован в 1883 г. Исполнялись в Китае и оратории европейских классиков – «Мессия» Г.Ф. Генделя и «Сотворение мира» Й. Гайдна (Чжао Фэйлун, 2017, с. 196).

Кроме того, к 1850 г. в Шанхае началась продажа европейских инструментов, открылся первый музы-

кальный магазин. Покупали инструменты европейцы и священники, и китайцы – любители музыки. Росла популярность учебников, самоучителей, руководств к игре на европейских инструментах, особенно активизировалась продажа в 1860-е гг., и к началу XX в. инструменты уже прочно внедрились в музыкальный быт верхней прослойки китайского общества (Тао Ябин, 1994, с. 104).

Ключевой момент влияния Запада на музыку Китая связан с развитием «Движения самоусиления», которое идейно подготовило «Движение школьных песен» (学堂乐歌, с 1898 г.). Так появились уроки музыки нового типа, а также песни 乐歌 юэгэ. Первые юэгэ – мелодии европейских, японских, американских песен, к которым сочинялись китайские слова. Эти тексты фактически стали предпосылкой создания «новой поэзии», вследствие кропотливой трансформации метра «старого стиха», его переложения из тоновой специфики традиционного китайского стихосложения в новый, непривычный размеренный и регламентированный строй. Это соответствовало китайской традиции, в которой велико значение поэтического текста, тогда как мелодии часто не фиксировались. Наиболее известные представители «движения школьных песен» – Шэнь Синьгун, Ли Шутун, Цэн Чживэнь, Фэн Ясионг, Гао Шоутянь и др. Большинство из них получили композиторское образование европейского типа (в Японии и Европе).

Песни юэгэ сочинялись в европейском стиле с соответствующей гармонизацией. «Собрание материалов по пению для школ» (автор – Чэнь

Синьгун, 1904 г.) является первым сборником музыкальных материалов в истории Китая, состоящим из юэга. К периоду 15-го г. XX столетия было издано не менее 70 подобных пособий, состоящих уже из 1300 песен, для использования в школьном музыкальном обучении. Среди юэга преобладали песни, отражающие жизнь и чувства школьников и студентов («Гимнастика» Чэнь Синьгуна, «Проводы» Ли Шутуна и др.). Юэге «Весеннее путешествие» на мелодию китайского композитора Ли Шутуна стало первым многоголосным (на три голоса) вокальным произведением в истории Китая (Ху И Цзюань, 2009, с. 111).

Влияние юэга на воспитание подрастающего поколения китайцев возрастало из-за того, что с 1912 г. в Китае ввели обязательное музыкальное образование. Часть песен создавалась на основе известных китайских мелодий. При этом композиторы уделяли большое внимание связи интонаций китайской речи и мелодического рисунка, полагая, что мелодия песни должна развиваться на основе ритма и интонации при декламации стихов. Это и приближало юэга к традиционному пониманию песенного жанра (Чэнь Гуаньлинь, 2020, с. 128).

Продолжая осмысление широкой популярности «школьных песен» 李叔同 Ли Шутуна (1880–1942) в контексте общего влияния западной культуры на китайскую, необходимо зафиксировать следующее. Композитор первым в истории музыки Китая использовал фортепианный аккомпанемент, трехчастную форму, а также пятилинейную европейскую нотацию для записи произведений (Цзоу Ся, 2012, с. 73).

В целом, «школьные песни», воспевающие еще и красоту родной природы, жизнь простых людей и их повседневные занятия, стали важной частью эстетического воспитания китайцев, приучали подрастающее поколение к европейскому музыкальному языку.

Массовую переориентацию Китая с традиционной культурной направленности на вестернизацию провозгласило «Движение 4 мая 1919 года (五四運動)». Это затронуло фактически все сферы жизни Китая: были восприняты новые политические теории (социализм и др.), распространился разговорный язык «байхуа», сформировались новые требования к образованию и др. Данное движение за новую культуру спровоцировало небывалый всплеск социальных и политических изменений: студенты выходили на демонстрации под лозунгами «Демократия и наука!». Во многом благодаря «Движению 4 мая 1919 года» в Китае стало развиваться высшее музыкальное и педагогическое образование европейского типа (Гайдай П., 2019, с. 122).

Если говорить о создании оркестров в Китае, как об одном из направлений интеграции культур Запада и Востока, то необходимо отметить, что в 1920-е гг. в Китае образовалась мощная диаспора из русских эмигрантов, способствующая развитию вокального и инструментального искусства. В Харбине был открыт первый оперный театр (1927), названный «Русская опера». Учреждение характеризовалось очень высоким уровнем исполнения и сложным репертуаром. В Харбинской опере дирижер А.М. Пазовский поставил более 30 оперных спектаклей, а С.Я. Лемешев пел

в 1927–1929 гг. (Дрожжина М., 2020, с. 78).

Европейская музыкальная культура вплоть до 1940-х гг. была более всего востребована в крупнейшем городе на востоке Китая – Шанхае. Здесь на протяжении сотен лет работали миссионеры-христиане, жила большая колония выходцев из стран Европы. В середине 1920-х гг. Шанхай наравне с японским Токио – музыкальная столица Азии. Концертная жизнь в Шанхае по своей интенсивности сравнима с европейскими столицами. В начале 1930-х гг. из Харбина в Шанхай в связи с обострением политической обстановки на северной границе переехало много русских эмигрантов, что активизировало европеизацию концертной жизни города. Шанхайский городской симфонический оркестр, организованный в 1919 г. первым профессиональным музыкантом-европейцем после музыкантов-миссионеров Марио Пачи (руководил оркестром до 1942 г.), играл на уровне коллективов из Европы (Melvin S., 2004, p. 27).

В целом в начале прошлого столетия в Китае были созданы три крупных симфонических оркестра, знакомивших публику с европейской музыкой (Пекинский, Шанхайский и Харбинский). Сюда входили европейские музыканты и небольшое число местных китайских исполнителей. Оркестры выступали на концертах, торжественных вечерах. О том, что интерес к европейской музыке был чрезвычайно высок, говорит тот факт, что Пекинский оркестр давал концерты каждую среду весной, и почти ежедневно зимой.

Репертуар оркестров первой половины XX в. показывал преи-

мущественный интерес китайцев к европейской музыке классического и романтического стиля. Так, Шанхайский оркестр наиболее часто исполнял произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта. Свободное посещение симфонических концертов было разрешено китайцам в 1925 г. во многом благодаря требованию дирижера Шанхайского оркестра Марио Пачи. Первым китайским музыкантом в этом оркестре в то время являлся Тань Шучжэнь (скрипка). Далее количество китайцев в симфоническом оркестре постепенно и неуклонно росло (Айзенштадт С., 2015, с. 15). В исполнении Шанхайского оркестра аудитория слышала Высокую мессу И.С. Баха, увертюры Р. Вагнера, реквием Дж. Верди, Девятую симфонию Л. ван Бетховена. Наряду с классикой исполнялась музыка композиторов европейских национальных школ – английской (Г. Банток), шведской (Х. Альвен) и др. Очень популярна была также музыка А. Дворжака и Э. Грига. Большое место занимала музыка и русской школы – П. Чайковского, А. Лядова, С. Рахманинова. Оркестр исполнял музыку и китайских композиторов, получивших западное музыкальное образование (Хуан Цзы и др.).

Особая роль принадлежит Харбинскому симфоническому оркестру в вопросе трансляции образцов европейского и русского искусства. В 1930–1940-е гг. оркестр отличался тем, что исполнял множество произведений Л. ван Бетховена (фактически все симфонии), русских композиторов (П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова), композиторов-романтиков

(Ф. Мендельсона, И. Брамса, Э. Грига). Выступал оркестр не только в концертных залах, но и на открытых парковых и садовых площадках. Оркестр эффективно развивался под управлением китайских дирижеров Ба Тэ и Цзюнь Цзели.

Кроме того, интерес к европейской музыке и инструментам стимулировался концертами исполнителей-виртуозов (в основном в прибрежных городах). В начале XX в. в Китае гастролируют А. Рубинштейн (фортепиано), Я. Хейфец, Ф. Крейслер (скрипка). Судя по программам, на концертах исполняли музыку композиторов-классиков, романтиков, оригинальные сочинения и переложения. Пользовались гигантским успехом гастролы итальянских оперных трупп с операми Дж. Верди, Г. Доницетти, Дж. Пуччини. Русская оперная труппа привозила в Китай «Риголетто» и «Аиду» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Тоску» Дж. Пуччини, «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского. В 1929 г. в Пекине пела итальянская певица – колоратурное сопрано Амелита Галли-Курчи. В 1931 г. в Шанхае гастролеровали испанские певцы – Мигель Флета и Фолэ Феррари (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197). В 1936 г. в Харбине, Шанхае и Пекине пел Ф.И. Шаляпин. Он также давал уроки китайским певцам (например, Шень Сян, Лан Юйсю и др.). Яркое проявил себя в Китае в качестве концертирующего певца В.Г. Шушлин. Во второй половине XX в. с концертами в Китай приезжали Л. Паваротти, П. Доминго, М. Каллас и др. С лекциями и мастер-классами выступала певица-сопрано, мастер немецкой романтической песни Элли Амелинг (Голландия) (Ли Эрюн, 2019, с. 99).

В рамках темы исследования интересно проследить процесс формирования культуры камерно-вокального исполнительства в Китае. Этот процесс тесно связан с именами наиболее выдающихся певцов, вокальных педагогов, развитием учебных заведений страны. Одна из наиболее авторитетных организаций, много сделавшая для формирования новой концертной традиции, – вокальная ассоциация Пекинского университета (была создана в 1919 г.). Согласно уставу данной структуры, концерты проводились регулярно, и основной задачей ассоциация ставила «объединение китайской и западной исполнительских практик» (Сунь Цзинань, 1935, с. 34).

Определим и видных организаторов китайского вокального исполнительства. Во-первых, это хормейстер Ли Баочень. Маэстро объединил студентов из нескольких учебных заведений в большой хор (400 человек). Выступление этого хора в 1927 г. в Пекине перед Залом высшей гармонии (внешний двор Запретного города) стало ярким событием в культурной жизни Китая. Кроме него активными просветителями были вокалистка, педагог и композитор Чжоу Шуань (周淑安), певец, педагог и композитор Ин Шаннэн (应尚能). Именно Ин Шаннэн первым в Китае (Шанхай, начало 1930-х гг.) стал устраивать сольные концерты по европейскому образцу. Его примеру в середине 1930-х гг. последовали другие вокальные педагоги (Хуан Юкуй, Лан Юйсю). Ин Шаннэн также организовывал выступления студентов-вокалистов в различных городах Китая. Это являлось показателем того, что китайские слушатели были готовы

к восприятию развернутых сольных выступлений (в китайской традиции были приняты синтетические представления с декламацией, танцами, пением и т.д.) (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197).

Таким образом, китайские слушатели, выросшие в условиях традиционной культуры (преимущественно монодийной), постепенно учились воспринимать многоголосие. Благодаря деятельности христианских миссионеров и европейских музыкантов, социокультурным тенденциям в направлении вестернизации, гастролям европейских и русских артистов, развитию концертной жизни европейского образца, широкому распространению «школьной песни» в Китай проникает и начинает усваиваться «европейский этнотип музыкального интонирования» (Июфис Б., 2020, с. 93). Изначально он укрепляется в крупных портовых городах, в столице, но постепенно проникает в различные и многочисленные слои китайского населения. Люди постепенно принимают европейские музыкальные инструменты, формы и жанры европейской музыки. Без воспитания новой формации китайских слушателей плодотворное взаимодействие традиционной и европейской музыкальных культур было бы невозможным.

Вместе с тем формирование новой традиции камерно-вокального исполнительства шло медленно и постепенно, чему был ряд важных причин. Во-первых, эта традиция была совершенно новой с точки зрения культуры Китая. Во-вторых, в ней интегрировались различные культурные модели (европейская, русская, американская) (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197). В-третьих, для

ее культивирования были необходимы система профессионального музыкального образования и произведения композиторов национальной школы. Заметим, что столь же медленно прививалось в Китае европейское оперное пение. Лишь в 1956 г. на основе Китайского театра оперы и балета в Пекине образовалась структура с европейским и русским оперным репертуаром. Долгое время основными исполнителями были гастролирующие труппы и певцы. Требовалась значительная перестройка слуха, вокальной и актерской подготовки с одновременным сохранением связей с традиционной китайской культурой (Дрожжина М., 2020, с. 80).

Подводя итог, необходимо отметить, что вот уже более 30 лет в Китае наблюдается общий «культурный взрыв в области музыкального искусства» – родители массово отдают детей учиться академической музыке (вокал, европейские музыкальные инструменты). Это считается в современном китайском обществе очень престижным направлением образования. Появляется множество новых молодых талантов в области инструментальной музыки, востребованы различные формы обучения, развиваются творческие организации и коллективы.

В этой связи очерчиваются новые возможные перспективы исследования вопроса анализа развития европейско-китайского диалога в области музыкального искусства в наше время. В процессе поиска теоретического материала обнаружилась необходимость дополнительного изучения, например, вопроса влияния западного музыкального языка на интерпретацию китайских обрядовых жанров.

В значительной степени возрастает необходимость анализа развития российско-китайского межкультурного взаимодействия в сфере музыкального искусства. Например, вопросом исследования современных китайских искусствоведов все больше становится программность и символика произведений российских композиторов, сопряженных с темой христианства. Дело в том, что в Китае в значительной степени усилился интерес к христианской культуре именно со стороны ученых.

Речь идет о деятелях искусства и интеллектуалах, стремящихся к глубокому осмыслению эволюции

китайской музыкальной культуры. В качестве наиважнейшего ресурса ими рассматривается христианский мир, который трактуется широко и многоуровнево: туда включается все богатство христианской мысли России и Запада, в том числе светских мыслителей, культурологов, искусствоведов. По мнению китайских искусствоведов, исследование глубинных смыслов таких музыкальных произведений вносит важный теоретический вклад в вопрос анализа российско-китайских культурных отношений в первой четверти XXI в. и раскрывает дополнительный потенциал для развития теории современной музыки в Китае.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Она образовалась в 1271 г. параллельно с Сун, а в 1279 г., уже после победы над Юж-

ной Сун в битве при Ямене, династия Юань воссоединила Китай под своей властью.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2015. 228 с.

Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / пер. с фр. М.: Весь мир, 2008. 545 с.

Гайдай П.В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая // Сибирский педагогический журнал. 2019. № 2. С. 120–127.

Дрожжина М.Н., Ли К. Оперное вокальное исполнительство в Китае (в контексте проблемы Восток – Запад) // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: История, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: Сб. материалов Междунар. конф., Новосибирск, 25–26 сент. 2020 г. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. С. 75–83.

Иофис Б.Р., Цю Сяона. Становление методической системы преподавания классической гармонии в Китайской Народной Республике // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 2. С. 87–108.

Ли Эрюн. Распространение и влияние бельканто в китайской вокальной музыке

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, 228 p. (in Russ.)

Braudel, F. (2008), *Grammatika tsivilizatsii* [Grammar of civilizations], Ves' mir, Moscow, 545 p. (in Russ.)

Chen Guanlin (2020), "Educational activities of Li Shutun, a representative of the song culture «xuetan yuege»", *Kartina mira cherez prizmu kitaiskoi i belorusskoi kul'tur* [A picture of the world through the prism of Chinese and Belarusian cultures], BGEU, Minsk, pp. 126–129. (in Russ.)

Drozhhina, M.N., Lee, K. (2020), "Opera vocal performance in China (in the context of the East–West problem)", *Rossiia – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: Istoriya, teoriya, praktika i sovremennye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva* [Russia – Japan – China – Republic of Korea: History, theory, practice and modern prospects of cultural cooperation], Novosibirskaya

XX века // Этносоциум. 2019. № 2. С. 99–105.

Непомнин О.Е. История Китая: Эпоха Цин. XVII – начало XX века. М.: Вост. лит., 2005. 712 с.

Новосёлова А.В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая // Музыкальная культура Беларуси: На путях исследований: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в трудах молодых ученых. Минск, 2012. С. 182–190.

Ху И Цзюань. Музыкальное образование в Китае конца XIX и начала XX века // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 2009. № 4. С. 111–118.

Цзоу Ся. Развитие жанра «школьной песни» в китайской музыкальной культуре начала XX в. // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2012. № 1. С. 70–74.

Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века // Грамота. 2017. № 12, ч. 1. С. 196–198.

Чэнь Гуаньлинь. Просветительская деятельность Ли Шутуна – представителя песенной культуры «сюэтан юэгэ» // Картина мира через призму китайской и белорусской культур: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 06 декабря 2019 года / гл. ред. М.В. Мишкевич. Минск: БГЭУ, 2020. С. 126–129.

孙继南 《中国音乐通史简编》 // 山东教育出版社, 山东. 1935. 5 (Сунь Цзинань. Китайская музыкальная летопись. Шаньдун, 1935. Вып. 5. 669 с.)

陶亚兵 《中西音乐交流史篇》 中国大百科全书出版社 北京: 1994 年 97–104 页 (Тао Ябин. История музыкальных контактов Китая и Европы // Большая китайская энциклопедия. Пекин, 1994. С. 97–104).

Harrison F. Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800. Amsterdam, 1973. 221 p.

Melvin S., Jindong Cai. Rhapsody in red: How western classical music became Chinese. New York: Algora, 2004. 480 p.

gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 75–83. (in Russ.)

Gaidai, P.V. (2019), “Intercultural communications in the development of professional music education in China”, *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal* [Siberian pedagogical journal], no. 2, pp. 120–127. (in Russ.)

Harrison, F. (1973), *Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800*, Amsterdam, 221 p. (in Eng.)

Hu And Juan (2009), “Music education in China of the late XIX and early XX century”, *Vesnik Vitebskaga dzyarzhajnaga universiteta* [Bulletin of Vitebsk State University], no. 4, pp. 111–118. (in Russ.)

Iofis, B.R., Qiu Xiaona (2020), “Formation of the methodological system of teaching classical harmony in the People’s Republic of China”, *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education], Vol. 8, no. 2, pp. 87–108. (in Russ.)

Lee Eryun (2019), “The spread and influence of Bel Canto in Chinese vocal music of the twentieth century”, *Etnosotsium* [Ethnosocium], no. 2, pp. 99–105. (in Russ.)

Melvin, S., Jindong Cai (2004), *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*, Algora, New York, 480 p. (in Eng.)

Nepomnin, O.E. (2005), *Istoriya Kitaya: Epokha Tsin. XVII – nachalo XX veka* [The history of China: The Qing Epoch. XVII – the beginning of the XX century], Vostochnaya literature, Moscow, 712 p. (in Russ.)

Novoselova, A.V. (2012), “Chinese music in the structure of the musical culture of modern China”, *Muzykal’naya kul’tura Belarusi: Na putyakh issledovaniy: Nauchnye trudy Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki. Vyp. 28. Seriya 6. Voprosy sovremennogo muzykoznaniiya v trudakh molodykh uchenykh* [Musical culture of Belarus: On the ways of research: Scientific works of the Belarusian State Academy of Music. Issue 28. Series 6. Issues of modern musicology in the works of young scientists], Minsk, pp. 182–190. (in Russ.)

Sun Jinan (1935), *Zhōng guó yīn lè tōng shǐ jiǎn biān* [Compendium of the general history of Chinese music], Issue 5, Shandong Education Publishing House, Shandong, 669 p. (in Chinese)

Tao Yabing (1994), *Zhōng xī yīn lè jiāo liú shǐ piān* [The History of Chinese and Western music exchanges], China University Press, Beijing, pp. 97–104. (in Chinese)

Zhao Feilong (2017), "The formation of concert vocal performance in China in the 20–30s of the twentieth century", *Gramota* [Diploma], part 1, no. 12, pp. 196–198. (in Russ.)

Zou Xia (2012), "The development of the genre of «school song» in Chinese musical culture of the early twentieth century", *Vesnik Belaruskaga dzyarzhajŭnaga universiteta kul'tury i mastatstvaŭ* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 70–74. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чэнь Чэньцзы, аспирант II курса кафедры музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: chen.chentsz@bk.ru

Author Information

Chen Chenzi, post-graduate student of the II course of the Department of Music Education and Upbringing at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: chen.chentsz@bk.ru

Поступила в редакцию 20.09.2022

После доработки 25.02.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 20.09.2022

Revised 25.02.2023

Accepted for publication 05.03.2023

© Хо Цзинсинь, Юферова, О.А., 2023

УДК 7.08

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-176-185

ПАТРИОТИЧЕСКИЕ И ВОЕННЫЕ ПЕСНИ В КИТАЕ XX столетия

Хо Цзинсинь¹, О.А. Юферова¹

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

Аннотация. Патриотические и военные песни открывают собой новый этап развития музыкального искусства Китая XX столетия. Их появление было обусловлено коренными изменениями в политической, социально-экономической сферах государства, революционными и военными событиями. Принадлежащие к массовой музыкальной культуре, песни данных жанров развивались и эволюционировали на протяжении всего XX в. Многие из них получили широкое распространение и стали национальным достоянием (например, песни «Я люблю тебя, Китай», «Раз, два, три, четыре»). Новизна жанрового направления песен для музыкального искусства Китая XX в., а также их малоизученность обуславливают актуальность заявленной темы. Цель статьи – представить общую характеристику патриотической и военной песни в Китае XX столетия. В работе дается широкая панорама песен данного рода, рассматриваются этапы их зарождения и развития на протяжении XX в. Выявляется, что они исполняются во время массово-культурных мероприятий, национальных праздников. Для них характерны яркие, запоминающиеся мелодии, высокое идейное содержание. Песни данных жанров имеют большую общественно-образовательную значимость в патриотическом воспитании поколений. Они повышают в человеке чувство национальной гордости, благодарности за подвиги своих соотечественников, поднимают боевой дух, воспитывают высокое чувство любви к Родине.

Ключевые слова: патриотизм (爱国主义), патриотические песни Китая (中国爱国歌曲), военные песни Китая (军歌), массовые музыкальные жанры (大众音乐类型)

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хо Цзинсинь, Юферова О.А. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 176–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-176-185.

PATRIOTIC AND MILITARY SONGS IN CHINA OF THE XX century

Huo Jing Xin¹, O.A. Yuferova¹

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

Abstract. Patriotic and military songs is a new stage of the musical art of China of the XX century. The cause of their's appearance was a radical changes in the political, social, economic spheres of the state, revolutionary and military events. This songs belong to mass musical culture. They developed and evolved throughout the twentieth century. Many of them became a national treasure (for example, the songs "I love you, China", "One, Two, Three, Four, song"). The relevance of this article is links with a new genre direction of songs in China of the twentieth century and their's little-studied in music science. The purpose of the article is the provision of a general characteristic of patriotic and military songs in China of the XX century. The authors present a wide panorama of this songs, consider the stages of their origin, development during the twentieth century. At the work revealed that this songs are performed during mass cultural events, national holidays. They have a bright, memorable

melodies, high ideological content. The patriotic and military songs have great social significance in the patriotic education. They send a sense of national pride, gratitude for the exploits of their compatriots, raise a spirit, foster a high sense of love for the Motherland.

Keywords: patriotism (爱国主义), patriotic songs of China (中国爱国歌曲), military songs of China (军歌), mass musical genres (大众音乐类型)

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

For citation: Huo Jing Xin, Yuferova, O.A. (2023), "Patriotic and military songs in China of the XX century", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 176–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-176-185.

Музыкальная культура Китая в XX столетии испытывает глубокие изменения в силу кардинальных политических и социально-экономических перемен. Революционные и военные события, внедрение социалистической идеологии, установление Китайской Народной Республики – все это при мощной государственной поддержке находит отражение в творческой деятельности представителей искусства и культуры. Одним из замечательных завоеваний в сфере музыкального искусства стало зарождение и развитие жанра патриотической и военной песни.

Патриотизм – одна из базовых духовных ценностей китайского народа, необходимое условие сохранения солидарности и национального единства. Воспитание народного патриотизма является неотъемлемой частью государственной политики Китая и, как следствие, одной из центральных идей китайской педагогики. Патриотизм справедливо признается «лучшей традицией и наивысшим нравственным качеством китайской нации»¹. Развитие патриотических качеств в процессе музыкального обучения связывается в Китае с исполнением образцов старинной китайской традиционной музыки, игрой на старинных инструментах, и, конечно же, с пением песен патриотического жанра.

По отношению к китайским патриотическим и военным песням наблюдается определенный исследовательский интерес в современной музыкальной науке как в Китае, так и в России. О них говорится в связи с историей народно-освободительного движения в Китае (Ли Шуанцзян, 2004), в контексте патриотического воспитания в Китае средствами вокального искусства (Бессарабова И., 2019; Лю Цзэ, 2019). Песни данных жанров упоминаются в работах, посвященных песенному творчеству известного китайского композитора Ши Гуаннаня, автора множества патриотических песен (Ван Цийи, 1992; Ши Гуаннань, 1991). Кроме того, нам известны статьи, где патриотической песне уделяется специальное внимание (Лао Чжун, 2015; Ли Синь, 2013).

Следует отметить, что патриотические и военные песни в Китае XX столетия – это новая песенная жанровая сфера, причем малоизученная, требующая всестороннего осмысления. Это обуславливает актуальность представленной в статье тематики. Последняя имеет выход на достаточно широкий круг вопросов, связанный, например, с изучением процессов жанрообразования, взаимодействия семантических и синтаксических структур, соотношения поэтического и музыкального текстов.

Цель настоящей статьи заключается в предоставлении общей характеристики патриотической и военной песни в Китае XX столетия. В ней предлагается краткий обзор развития песен вышеупомянутых жанров в Китае на протяжении XX в., затрагивается контекст изучаемого явления.

На протяжении многих веков в истории развития Китая закрепились традиция глубокой связи государства и искусства. Идеологическая направленность китайской жизни связана не только с историческими событиями страны, но, прежде всего, с древней китайской традицией трактовать искусство в качестве одного из способов воздействия на гражданское сознание нации. Культура Китая обычно отражала происходящие социальные и политические события страны, а произведения искусства непременно реагировали на идеологические установки государства. Данный вектор мышления определял направленность творческой деятельности поэтов, композиторов и др.

Воспитательная функция музыкального искусства в Китае всегда была действенной, конкретно-ориентированной на развитие и укрепление в людях патриотизма, а произведения искусства – наполнены патриотическим содержанием. Именно в этой связи иностранные граждане воспринимают в китайских музыкальных произведениях, например, в песнях, посвященных определенным историческим событиям, чрезмерную героическую направленность, усиленное патриотическое содержание.

Важнейшее значение в воспитании патриотизма имеет приобщение

в процессе музыкального обучения к патриотическим и военным песням. Известно, что по аналогии с западноевропейской традицией, с 1910-х гг., начиная с Шанхая, в общеобразовательных школах в младших и средних классах стали вводиться уроки музыки и пения. Это послужило импульсом для зарождения и развития жанра школьной песни, которая по своему содержанию была патриотической. При создании школьных песен композиторы обращались к зарубежным мелодиям, к которым присочинялись тексты, связанные с национальной китайской тематикой. Главной целью школьных песен являлось воспитание патриотических чувств у учащихся, укрепление силы воли, национального духа, готовности к жизненным трудностям. Среди образцов данного жанра особую известность получили такие песни, как «Трудный путь» (ее мелодической основой стала русская народная песня «Эй, ухнем»), «Мы не свернем со своего пути», «Все зависит от нас», «Прощай!».

Патриотическая идея также просматривается в таких жанрах, связанных с развитием китайской музыкальной культуры, как массовая песня, «музыка спасения», камерные произведения (лирические песни, романсы), популярная музыка (эстрадные композиции), песни к кинофильмам, театральным пьесам (Лю Цзэ, 2019).

Массовые песни патриотического содержания – явление весьма показательное в Китае. Отметим, что массовая песенная культура начала формироваться в стране с 1920-х гг. в связи с усилением китайского коммунистического движения.

Массовые песни получили широкое распространение в социально-политической жизни нации, они отражали исторические события, факты общественной жизни. К массовым песням патриотической направленности будем относить собственно патриотические песни, а также непосредственно связанные с ними военные песни.

Патриотические и военные песни высоко содержательны, наполнены богатым идеологическим подтекстом. Их в литературе метафорически называют «драгоценными духовными перьями» (Ли Синь, 2013). В этих песнях воплощается национальный герой, призванный в полной мере привести свою страну к прогрессу, цивилизованному развитию. В содержании патриотических и военных песен можно обнаружить присутствие «рационального и позитивного действия», связанного с защитой интересов страны (Ли Синь, 2013). При этом, если в военных песнях находит отражение, прежде всего, военная тематика, то содержание патриотических песен представлено намного шире, многообразнее (например, тема любви к Родине, патриотического воспитания, национального возрождения).

Патриотические песни – весомая часть национального музыкального искусства Китая. Многие наполнены глубокой и ласковой любовью к родной стране («Я люблю тебя, Китай», «Хвала Родине», «Родина – мать, добрая мать», «Моя страна», «Благослови Родину»). В некоторых песнях выражается любовь к своей малой Родине – родному городу, провинции («Кто не скажет, что мой родной город лучше?», «Хвала Пе-

кину», «Я люблю Пекинскую площадь»). Главной темой этих песен является восхваление страны, выражение глубокой любви к ней. Чтобы передать свое высокое отношение к родине исполнители стремятся проявить на сцене сильные чувства, в их пении присутствует страстность, вдохновенность.

Образы Родины в патриотических песнях зачастую соотносятся с образами природы. В ряде песен воспеваются великолепные реки и горы красивой и богатой страны («Ностальгия», «Песня реки Янцзы», «Ты красива, моя дорогая Родина», «Цветение плодовых деревьев», «Я люблю синий океан»). В текстах нередко упоминаются родные поля, небо, деревья, цветы («Наши поля», «Красивые луга у моего дома», «Я люблю голубое небо», «Сливовый гимн», «Майские цветы»).

В некоторых патриотических песнях звучит призыв к национальному пробуждению, возрождению («Великая Китайская стена никогда не упадет», «Мое китайское сердце»). Восхваляя великолепную страну, песни наполнены искренними чувствами, они способствуют повышению и укреплению национальной гордости. В патриотических песнях «Дом гармонии», «Китайский этикет», «Хорошая жизнь» запечатлен дух китайской цивилизации и гармонии. Это глубокие по смыслу песни, ориентирующие слушателя на высокие духовные и нравственные ценности. Их общественное влияние связано со способностью укрепить социальную атмосферу, создать гармонию в обществе.

Ряд патриотических песен отмечен революционным содержанием. Из них известны, к примеру, «Осен-

нее восстание», «Осенний бунт урожая», «Осенний цветок османтуса», «Три правила дисциплины и восемь пунктов внимания». Они призваны воспеть смелость и отвагу солдат, включают в себе идею борьбы за свободу Родины. По словам Чжао Фэна, патриотическая песня предстает правдивым выражением жизни народа и даже может стать «настоящим оружием в его руках» (Гун Пин, 2009).

Патриотические песни исполняются во время различного рода массово-культурных мероприятий, национальных праздников. Их звучание создает особую атмосферу, посредством которой происходит усвоение национальных песенных традиций. Патриотические песни учат людей быть ответственными и внимательными по отношению друг к другу, любить страну и свой родной город, ценить жизнь и человеческое общение, прислушиваться к своим чувствам и чувствам других людей, испытывать национальную гордость. В результате все это создает благотворную почву для формирования, развития и укрепления чувства патриотизма.

Военные песни – это боевые песни и гимны, армейские лирические песни, репрезентативные песни военного устава или обычая. Они широко распространены в армии. Военные песни исполняются, как правило, на парадах, праздничных шествиях и церемониях. Они открывают национальные и военные праздники, важные собрания, звучат в начале официальных международных мероприятий под руководством государственных деятелей. Военные песни обязательно исполняются в тот момент, когда войска поднимают национальный флаг.

В музыкальном плане для военных песен характерен энергичный характер, четкий ритм, метр на 2/4 или 4/4, маршевый характер, четкая и строгая структура, яркая запоминающаяся мелодия, которая легко поется на ходу. Большинство китайских военных песен исполняются хором храбрых мужчин. Основное содержание военных песен – это события войны, военной жизни. В них затрагивается, например, тема родного города, пропавших без вести родственников, дружеских отношений между военными, сбора на войну и разлуки.

Цель военных песен – воодушевить боевой дух офицеров и солдат, воспитать в них стойкость, храбрость, настойчивость, упорство, самоотверженность. Они призваны «оживить» жизнь армии, укрепить ее мощь, вдохновить солдат к преодолению трудностей и движению к поставленным целям. В военных песнях отражаются выдающиеся качества Народно-освободительной армии Китая. Они необходимы для поддержания боевого духа народа, усиления его веры в победу. Их исполнение требует серьезности, достоинства, энтузиазма.

Отметим, что исполнение патриотических и военных песен, как правило, носит коллективный характер. Они поются взрослыми и детьми, людьми различных профессий, разного социального положения. Они очень мелодичные, легко запоминаются на слух. Их музыка общедоступна и демократична. Массовое исполнение патриотических и военных песен весьма ценно в патриотическом воспитании. Участников-исполнителей объединяет общая идея, единое чув-

ство, стремление сообщать донести до слушателя красоту мелодии песни, значимость ее слов. Мощное эмоционально-психологическое воздействие оказывает на исполнителей понимание того, что они выступают как одно целое. Совместные усилия придают исполняемой песне особую выразительность и мощь.

Итак, XX столетие – важнейший этап, связанный с появлением и развитием жанра патриотической и военной песни. Их возникновение, несомненно, обусловлено общественно-политическими событиями века. Отметим, что знаковым явлением в истории Китая стала победа Синьхайской революции 1911–1912 гг., в результате которой произошло крушение власти абсолютной монархии и впоследствии установление Китайской Республики.

Создание патриотических и военных песен связано с тремя историческими периодами, отражающими социально-политические события Китая: 1) демократической революции (1919–1949), 2) социалистического строительства (1949–1978) и 3) современный период реформ и открытости (с 1978 г. по настоящее время).

В первом периоде после падения династии Цин наблюдается рост национально-освободительной борьбы. Знаменательной датой является 1919 г. – время зарождения массового антиимпериалистического (преимущественно антияпонского) движения, возникшего под влиянием Октябрьской революции в России. Результатом этого стало появление патриотических и военных песен, получивших впоследствии массовое распространение, особенно среди молодежи. Известные образ-

цы песен данных жанров в Китае были созданы во второй половине 1930-х гг. Как пишет Лю Цзэ, в 1930-е гг., во время Второй японкоитайской войны и китайской гражданской войны сформировался жанр патриотической революционной песни (2019). Для песен данного жанра композиторами использовались древнекитайский поэтический жанр цы и мотивы традиционных песен. Известны имена авторов патриотических революционных песен: Не Эр, Тянь Хань, Чжан Шу, Ань Э, Мэн Бо, Ша Мэй.

«Отправной» датой возникновения патриотической песни можно считать 1935 г. В это время композитор Не Эр написал песню «Марш добровольцев». Благодаря красивой мелодии, вдохновляющему содержанию она полюбилась китайскому народу и даже стала его национальным символом. Так, в 1949 г. «Марш добровольцев» был принят как временный гимн Китайской Народной Республики, а с 1978 г. – провозглашен ее официальным государственным гимном.

Под впечатлением от событий на Северо-Восточной линии фронта ряд песен патриотического жанра создал Чан Кайши в 1936 г. А в следующем, 1937 г. композитор Чжан Ханьхуэй написал известную в Китае песню «Сунгари река». В ее содержании был запечатлен военный инцидент от 18 сентября 1931 г., когда японцы вторглись на территорию Китая. Это была первая знаменитая китайская военная песня. Известно, что в то время, когда китайская армия вошла в северо-восточную часть страны, солдаты начали дружно исполнять эту песню. Так, в очень тяжелое и трудное для

страны время песни «Сунгари река» явилась мощным стимулом, вдохновившим солдат на борьбу с врагами. Она быстро завоевала популярность на Севере и на Юге Великой Китайской стены.

Во время Антияпонской войны были также созданы такие военные песни, как «Добровольцы маршируют», «Армия спасения», «В горах Тайхан», «Партизанская песня», «Армия и народ», «Песня о походах» и др. Во время китайской гражданской войны были написаны песни «Говори и сражайся», «Я ношу оружие для защиты народа», «Драка», «Я солдат». Показательны для этого времени также боевые гимны Восьмой и Новой Четвертой армий, школьные песни военно-политического университета.

В 1930–1940-е гг. в патриотическом жанре были написаны песни «Человек – герой» (1938), «Празднование Яньань» (1938), «Приезжай в феврале» (1939), «Два маленьких ковбоя» (1942), «Единство – это сила» (1943), «Нет нового Китая без коммунистической партии» (1943), «Красный Восток» (1943), «В руках рабочих власть» (1947). Данный песенный репертуар воссоздает в памяти китайского народа военные годы, а также вызывает ностальгические чувства.

На данном историческом этапе, вплоть до периода реформ и открытости, в патриотических песнях преобладал революционный и воинственный характер. Они запечатлевали антиимпериалистическое и антифеодалное настроения. Патриотические и военные песни принадлежали такому направлению развития музыкального искусства Китая, как «Новая музыка»

(新音乐). Оно было ориентировано на широкую массовую аудиторию и отражало социально-политические процессы в стране. Патриотические и военные песни звучали как мужественный клич, призыв к борьбе. Они становились острой боевой силой, поднимающей революционный энтузиазм народа в борьбе против империализма и феодализма, способствовали сплочению китайского народа, формированию чувства национальной идентичности у молодежи, помогали в воспитании патриотических качеств.

Начало периода социалистической революции и социалистического строительства (1949–1978) было ознаменовано установлением Китайской Народной Республики (1949). С этого времени патриотизм приобрел в Китае особую форму выражения, став основой развития «социализма с китайской спецификой». С начала 1960-х гг. и в ходе «культурной революции» на музыкальные сочинения возлагалась функция «иллюстрации» политических лозунгов страны. Под влиянием коммунистической партии Китая революционная музыка вытесняет китайские традиционные и популярные музыкальные жанры. Последние находились под запретом, включая сочинения зарубежных композиторов и китайских авторов, написанные до 1966 г. В этот период была создана основная часть патриотических революционных песен. Более того, они стали главным жанром: их пели и слушали, песни вдохновляли народ к работе, собирали его в реальную единую, сплоченную силу.

С 1949 г. патриотические и военные песни регулярно транслируют-

ся государственными СМИ в пропагандистских целях. Среди них: «Боевой гимн китайских народных добровольцев», «Народная армия верна», «Партия», «Наступление Народного флота», «Наступление ВВС Народно-освободительной армии», «Возвращение к цели», «Раз, два, три, четыре», «Солдаты», «Возвращение со стрельбы», «Ностальгия по бывшим соратникам», «Боевой гимн Народно-освободительной армии Китая», «Нанниван», «Защитайте желтую реку», «Ода к Родине», «Плавание в море зависит от рулевого».

В период социалистического строительства было создано множество замечательных патриотических песен. Многие из них звучали своеобразной «мелодией любви» к Родине, среди них «Поющая Родина» (1951), «Солнце встает над степью» (1951), «Гостей издалека приглашают остаться» (1953), «Давайте грести веслами» (1955), «Народная армия предана партии» (1960), «Хвала героям» (1962), «Спой песню вечером» (1963), «Я люблю голубое небо Родины» (1964), «Доставим нефть на Родину» (1964), «Границы повсюду» (1964), «Слова председателя» (1965), «Говорить по-китайски» (1966), «Я стою на страже великой Родины» (1970), «Пограничная родниковая вода чиста» (1970), «Я люблю синий океан» (1973), «Красное отражение на горе» (1974), «Красная звезда» (1974), «Китай, Китай, яркое красное солнце никогда не заходит» (1977), «Верблюжий колокол» (1980).

С 1978 г., в период реформ и политики открытости, провозглашенной китайским лидером Дэн Сяопином, патриотические и военные

песни являют собой прогрессивное направление в развитии китайской культуры и искусства. Они выражают правдивые и искренние чувства людей. Отметим, что в 1960–1970 гг. своего расцвета достигла китайская революционная опера. В это же время стали популярными гимны Мао Цзедуну. Они были даже выпущены китайской звукозаписывающей компанией в Шанхае. Так, музыкальный альбом, названный «Красное Солнце», мгновенно стал бестселлером.

В период реформ и открытости обнаруживается широкая панорама патриотических песен. К ним относятся, например, такие песни, как «Наша жизнь полна солнечного света» (1979), «Песня товарищей» (1979), «Ночь военного порта» (1980), «На поле надежды» (1981), «Волна Гулангю» (1981), «Родной город возле моря» (1982), «Я люблю тебя, снег на севере» (1983), «В поле надежды» (1984), «Маленький тополь» (1984), «Я и моя страна» (1985), «Пение и улыбка» (1986), «Подростки не говорят “грусти”» (1987), «Поговори с сердцем» (1989), «Сегодня твой день рождения» (1989), «Азиатские герои» (1990), «Люби меня, Китай» (1991), «Дорогая мама» (1992), «Весенняя история» (1992), «Самый красивый наш Синьцзян» (1992), «Будь солдатом» (1994), «Цинхай – Тибетское плато» (1994), «Большой Китай» (1995), «Долгая дружба» (1995), «Восточная жемчужина» (1997), «Красный флаг развевается» (1997), «В новую эру» (1997), «Армия Зеленый цветок» (1998), «Песнь Семи сынов Макао» (1999).

В начале XXI столетия в жанре патриотической песни созданы

такие образцы, как «Республика Любовь» (2000), «Небесная дорога» (2001), «Родина не забудет» (2001), «Страна» (2002), «Ода флагу» (2002), «Пятизвездочный красный флаг» (2002), «Вне снов» (2002), «Наш солдат» (2002), «Отправление Красной армии» (2003), «Яркая линия» (2005), «Красная лодка в будущее» (2006), «Страна» (2009), «Хороший парень станет солдатом» (2011), «Незабываемый вечер» (2013). Отметим, что стилистика данных патриотических и военных песен значительно обогатилась благодаря проникновению в китайскую музыку элементов западной, гонконгской и тайваньской музыкальных культур, а также различных стилей популярной музыки.

Итак, в XX столетии развитие китайского песенного искусства обнаруживает тесную взаимосвязь с общественно-политической и социально-экономической жизнью страны. Появление и развитие патриотической и военной песни неразрывно связано с историей Китая, революционными и военными событиями.

Патриотические и военные песни – это значительная составляющая массовой музыкальной культуры Китая XX столетия. Они любимы многими поколениями китайско-

го народа. Песни данных жанров имеют широкий общественный резонанс, обладают несомненной важностью в целях достижения общественного единства и солидарности, создания гармоничной культурной среды. Они воспитывают высокое чувство любви к Родине, уважение к ее прошлому, ответственность за ее настоящее и будущее, оказывают глубокое влияние на менталитет военнослужащих, придают им уверенность, решимость и мужество, вселяют в их сердца священное чувство высокой миссии, направляют на достижение поставленных государством целей.

Обладающие огромной значимостью в деле патриотического воспитания, патриотические и военные песни высоко содержательны, мелодичны, легко запоминаются на слух и ориентированы на коллективное, массовое исполнение. Если военные песни связаны, прежде всего, с военной тематикой, то содержание патриотических песен весьма многообразно и включает широкий спектр образов Родины, патриота-защитника своей страны, патриотического воспитания, а также национального возрождения, созидания светлого будущего Китая, прославления любви народа к великой истории своей страны.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ 蒋丽萍, 弘扬爱国主义精神, “人民日报”。(Чан Липин. Развивать патриотический дух. Жэнь-

минь жибао. URL: <http://rossiyanavsegda.ru/read/812/> (дата обращения: 11.02.2021).

ЛИТЕРАТУРА

Бессарабова И.С., Лю Цзэ. Патриотическое воспитание средствами вокального искусства в КНР // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 1. С. 34–40.

Лю Цзэ. Эволюция идеи патриотического воспитания обучающихся средствами во-

REFERENCES

Bessarabova, I.S., Lyu Tzseh (2019), “Patriotic education by vocal art in China”, *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State University of Pedagogy], no. 1, pp. 34–40. (in Russ.)

Gong Ping (2009), *Xīn yīnyuè shǐ yǔ zhào fān*

кальных произведений в КНР // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 9. С. 80–84.

王次熠, 论施光南歌曲创作的美学特征【J】, 中央音乐学院学报, 1992, 3. (Ван Цийи. Эстетические характеристики песенного творчества Ши Гуаннаня // Журнал китайской консерватории музыки. 1992. № 3. С. 3–5).

龚平, 新音乐史与赵帆那对新的音乐艺术的见解// 音乐艺术: 王洪, 北京, 2009. (Гун Пин. История новой музыки и воззрения Чжао Фэна о новом музыкальном искусстве // Музыкальная культура: Сб. ст. / сост. Ван Хун. Пекин, 2009. С. 12–15).

老仲, 论爱国歌曲的意义//“茶桌文化” (Ляо Чжун. Смысл патриотической песни // Чайный стол. 2015). URL: <http://www.lcmlt.com> (дата обращения: 12.11.2021).

李欣, 爱国歌曲//理论研究, 2013年, №1. (Ли Синь. Патриотическая песня // Теоретическое исследование. 2013. № 1). URL: <http://www.qikan.com.cn> (дата обращения: 10.11.2021).

李双江, 中国人民解放军音乐史: “中国人民解放军文艺出版社”, 2004年, 第 325页. (Ли Шуанцзян. История музыки Народно-освободительной армии Китая. Издательство литературы и искусства Народно-освободительной армии, 2004. 325 с.)

施光南, 我怎样写歌// “施光南歌曲创作经验谈”【M】, 长沙, 湖南文艺出版社1991年. (Ши Гуаннань. Опыт написания песен. Чанша: Издательство литературы и искусства провинции Хунань, 1991. 300 с.)

nà duì xīn de yīnyuè yìshù de jiànjiě [The history of new music and views of Zhao Fan about the new musical art], *Yīnyuè yìshù: Wáng hóng* [Musical Art: Wang Hong], Beijing, pp. 12–15. (in Chinese)

Lao Zhong (2015), *Lùn àiguó gēqǔ de yìyì* [The meaning of a patriotic song], *Chá zhuō wénhuà* [Tea table culture], Available at: <http://www.lcmlt.com> (Accessed 12 November 2021) (in Chinese)

Li Shuangjiang (2004), *Zhōngguó rénmin jiěfàngjūn yīnyuè shǐ* [The musical history of People's Liberation Army of China]. *Zhōngguó rénmin jiěfàngjūn wényì chūbǎn shè* [Chinese People's Liberation Army Literature and Art Publishing House], 325 p. (in Chinese)

Li Xin (2013), *Aiguó gēqǔ* [A patriotic song], *Lilùn yánjiū* [Theoretical Research], no. 1, Available at: <http://www.qikan.com.cn> (Accessed 10 November 2021) (in Chinese)

Lyu Tszech (2019), “The evolution of the idea of patriotic education by vocal works in China”, *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State University of Pedagogy], no. 9, pp. 80–84. (in Russ.)

Shi Guangnan (1991), *Wǒ zěnyàng xiě gē* [The songwriting experience], *Shī guāngnán gēqǔ chuàngzuò jīngyàn tán, zhāngshā, húnán wényì chūbǎn shè* [Changsha, Hunan Literature and Art Publishing House], 300 p. (in Chinese)

Wang Ciyi (1992), *Lùn shī guāngnán gēqǔ chuàngzuò dì měixué tèzhēng* [Aesthetic characteristics of songwriting of Shi Guangnan], *Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn xuébào* [Journal of the Central Conservatory of Music], no. 3. pp. 3–5. (in Chinese)

Сведения об авторах

Хо Цзинсинь, преподаватель вокала университета Шанси медиа (КНР)

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: olya2113@yandex.ru

Authors Information

Ho Jingxin, Vocal music teacher of Shanxi College of Communication (PRC)

Olga A. Yuferova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 27.01.2023

После доработки 02.03.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 27.01.2023

Revised 02.03.2023

Accepted for publication 05.03.2023

© Чжоу Лян, Шигаева, Е.Ю., 2023

УДК 7.08

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-186-197

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЦЗЯН ВЕНЬЕ: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Чжоу Лян¹, Е.Ю. Шигаева¹

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

Аннотация. В центр статьи помещена фигура композитора Цзян Венье (1910–1983). Его жизнь и творчество связаны с Китаем, Тайванем и Японией, где он прожил много лет. Значительное влияние на формирование его творческого мировоззрения оказал русский композитор А. Черепнин. После окончания Японо-китайской войны Цзян Венье стал жертвой политических репрессий из-за связи с Японией. В настоящее время на его родине идет процесс возрождения и активного изучения творческого наследия: составляются каталоги произведений, исполняется музыка, создаются фильмы о композиторе. Значительную часть наследия Цзян Венье представляют произведения для голоса. Целью данной статьи стала попытка периодизации вокального творчества, а также выявление его характерных особенностей, среди них сочетание народного мелоса и современных композиторских техник, обновление ладогармонических красок, использование полифонических приемов. В этих приемах проявляется связь с европейскими традициями. В то же время композитор бережно сохраняет национальные традиции китайской культуры, выстраивая коннотации между поэтическим и музыкальным текстом песен, внедряя в фортепианную фактуру обороты, подражающие звучанию китайских народных инструментов.

Ключевые слова: Цзян Венье, китайская музыка, вокальная музыка, китайская поэзия, полифония, аккомпанемент

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжоу Лян, Шигаева Е.Ю. Вокальное творчество Цзян Венье: Особенности стиля // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 186–197. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-186-197.

JIANG WENIE'S VOCAL WORK: STYLE FEATURES

Zhou Liang¹, E.Yu. Shigaeva¹

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

Abstract. The figure of the composer Jiang Wenye (1910–1983) is placed in the center of the article. His life and work were connected with China, Taiwan, and Japan, where he lived for many years. The Russian composer A. Cherepnin had a significant influence on the formation of his creative worldview. After the end of the Sino-Japanese War, Jiang Wenye became a victim of political repression due to his connection with Japan. At present, the process of revival and active study of the creative heritage is underway in his homeland: catalogs of works are being compiled, music is being performed, films about the composer are being made. A significant part of the heritage of Jiang Wenye are works for voice. The purpose of this article was an attempt to periodize vocal creativity, as well as to identify its characteristic features. Among them are a combination of folk melos and modern compositional techniques, the renewal of harmonic colors, the use of polyphonic techniques. In these techniques, the connection with European traditions is manifested. At the same time, the composer carefully preserves the national traditions of Chinese culture, building connotations between the poetic and musical text of the songs, as well as introducing turns into the piano texture that imitate the sound of Chinese folk instruments.

Keywords: Jiang Wenye, Chinese music, vocal music, Chinese poetry, polyphony, accompaniment

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

For citation: Zhou Liang, Shigaeva, E.Yu. (2023), "Jiang Wenye's vocal work: style features", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 186–197. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-186-197.

Цзян Венье (1910–1983) – один из самых талантливых композиторов XX в. Китая и Японии. Родившись на Тайване, он получил образование в Токио, но работал в Пекине, сыграв важную роль в развитии китайской музыки первой половины XX в.¹ Жизнь и творчество Цзян Венье протекали в политически сложное время – период Японо-китайской войны (1937–1945). После оккупации Китая Японией Цзян Венье был назначен на должность преподавателя Педагогического колледжа в Пекине, где проработал несколько лет. В 1950–1960-е гг., после освобождения Китая, композитору пришлось столкнуться с репрессиями и обвинениями в свой адрес из-за японского происхождения. Позже он был реабилитирован.

Творчество Цзян Венье отвечало на многочисленные вызовы эпохи, отражало поиски национальной идентичности автора. В то же время музыка Венье испытала влияние таких европейских композиторов, как К. Дебюсси, Б. Барток и И. Стравинский, а в русском композиторе А. Черепнине² Цзян нашел настоящего наставника, подтолкнувшего к композиторской деятельности³.

Цзян Венье создал большое количество музыкальных произведений, в том числе несколько масштабных оркестровых сочинений («Иллюзия цапли», «Симфоническая сюита на тему танца с горшком», «Тайваньский танец», «Храм Конфуция», вторая симфония «Пе-

кин», «Мило Шен Лю», «Баллады» и «Деревенские танцы»), Концерт для фортепиано, 5 танцевальных драматических произведений, 8 сочинений камерной музыки, 12 произведений для фортепиано. Значительное место в наследии Цзян Венье занимают вокальные опусы: 12 сборников песен, 4 произведения религиозной музыки, несколько хоровых и мн. др. В этой статье мы сконцентрируем внимание на вокальных сочинениях Цзян Венье.

Цзян Венье является довольно известным композитором в странах Азии. На это указывает хотя бы тот факт, что в 2000 г. в Пекине проводился симпозиум, посвященный памяти Цзян Венье, а также был издан каталог его произведений⁴. В 2003 г. режиссер Хоу Сяо-сянь снял художественный фильм «Кафе Люмьер», в котором отражена биография композитора (главная героиня фильма – исследовательница творчества Венье. Кроме того, жена и дочь композитора также участвовали в съемке фильма).

К числу научных исследований, посвященных творчеству Цзян Венье, можно отнести статью Чан Цзиньши «Художественные особенности вокальных произведений Цзян Венье» (1992). Сведения биографического характера содержатся в ряде работ на английском языке, среди них: «In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music» Д. Дер-Вэй Вана⁵.

На русском языке информация о композиторе весьма скудна. От-

дельные фортепианные произведения композитора рассматривались в статье Юй Шэнлинь и А.В. Топоровой «Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая» (2022) и Ван Цзясинь «Концерт для двух фортепиано Цзян Венье как первый образец жанра в музыке Китая» (2022). Вокальные произведения Цзян Венье, еще не были предметом изучения на русском языке.

В общей сложности Цзян Венье написал более двухсот сочинений для голоса, среди которых лирические, хоровые, детские песни, обработки народных песен и даже религиозные песнопения. Вокальное творчество композитора можно условно разделить на четыре периода.

1934–1938. Ранний период творчества Цзян Венье отмечен созданием хора «Чаоинь» (ор. 1, 1936) и «Песен тайваньских горцев» (ор. 6, 1936). «Песни тайваньских горцев» в 1938 г. транслировались по Парижскому радио и стали самым ранним примером тайваньских народных песен на международной музыкальной сцене⁶.

1938–1948. После того, как Цзян Венье переехал из Токио в Пекин (в то время Бэйпин), он начал активно изучать традиционную китайскую музыку и использовал ее в своем творчестве. В этот период создано инструментальное произведение «Музыка конфуцианского храма». Для голоса же были написаны «5 песен династии Тан», серия лирических песен «Девять пяти-сложных четверостиший» (ор. 24), «Девять семисложных четверостиший» (ор. 25), а также девять хоров (ор. 29), в том числе «Южная пес-

ня», «Ваньли Гуаньшань» и «Музыка рыбака». Чуть позже были созданы «Современные народные стихи и песни» (ор. 28) и «Стихи и песни прошлых династий» (без опуса), песни, ор. 40, 41.

Следует отдельно отметить вклад Цзян Венье в религиозную музыку. Он перевел католическое песнопение на китайский и написал на эти тексты музыку в китайском национальном стиле. Песнопения Цзян Венье (1947) полюбились китайским верующим и ценились европейскими церквями.

1949–1957. Тематика песен в этот период определялась политическими и историческими событиями Японо-китайской войны. В феврале 1949 г. композитор написал хор «Песня возрождения» (ор. 28 № 2, на слова китайского поэта Го Моро «Феникс») в честь освобождения Пекина, хор «Сила в труде» (ор. 52 № 3), «Слава Пекину» (ор. 28) и др.

1957–1978. В поздний период творчества, омраченный репрессиями⁷ и болезнью, композитор создал еще один хоровой сборник «Песни тайваньских горцев» (ор. 55), а также обработки «Ста тайваньских народных песен» (без опуса). Он признавался жене, что, работая с традиционными образцами музыки Тайваня, осуществил «самое большое желание в жизни» (цит. по: Чан Цзинь, 1992, с. 26). В этих сборниках ощущается ностальгия и тоска по детству. К сожалению, сохранилось не более 30 рукописей с обработками.

Рассмотрим некоторые вокальные сочинения Цзян Венье разных периодов творчества и выявим их характерные особенности.

Пример 1. «Песни тайванских горцев». № 1 «Песня пира». Вступление



Пример 2. «Песни тайванских горцев». № 4. «Колыбельная»



Синтез народного мелоса и современных композиторских приемов. Гармоничное сочетание европейских приемов и китайской народной музыки представлено в сборнике Цзян Венье «Песни тайванских горцев», созданном в 1936 г. Сюда вошли «Песня пира», «Песня сумеречной любви», «В поле» и «Колыбельная». Песни написаны на основе оригинальных тайванских мелодий с адаптированными текстами. Хотя мелодии довольно просты, Цзян Венье при создании аккомпанемента к ним использует красочные диссонансирующие гармонии, аккорды нетерцовой структуры, широко применяет полифонические приемы в фортепианной фактуре. Все эти средства ярко отображают краски жизни тайванцев в горах.

Пример синтеза наблюдается в первой песне – «Песня пира». Она описывает картину праздничного гуляния после удачной охоты горцев и победы над врагом. Вступление, благодаря акцентированным, резко диссонансирующим аккордам, параллельным квинтам в басу, синкопированным ритмам, позволяет представить сцену танцующих и ликующих горцев (пример 1).

В четвертой песне – «Колыбельная» (пример 2) – композитор широко применяет альтерированные ступени, мягко вплетая их в диатонические лады.

Таким образом, автор следует традиции национальной музыки, но гибко использует приемы западной гармонии и контрапункта, стимулируя тем самым потенциал выразительности народной музыки.

Пример 3. «Песня возрождения»



Новаторство Цзян Венье проявляется не только в обновлении ладогармонических красок. Так, в припеве «Песни возрождения» (1949) композитор изменил традиционный лирический стиль хоровых произведений, свойственный его предшественникам. Чтобы выразить ликование пекинского народа, празднующего свое освобождение, Цзян Венье использовал некоторые современные приемы инструментализации партии хора: переклички голосов в мелодии в высоком регистре, октавный унисон, быстрые пассажи шестнадцатых, ритмический контраст (пример 3).

Коннотации текста и музыки. Древняя китайская поэзия предназначена не только для чтения, но и для пения иногда в сопровождении музыкальных инструментов. Слова всегда соответствовали музыкальному ритму и интонации. Несмотря на то что музыкальная основа древнекитайской поэзии в большей массе была утрачена, но ритм и размер стихов сохранились по сей день. Этой особенности Цзян Венье придает большое значение при создании му-

зыки на древние стихи. Несомненно, он учитывает их внутреннюю музыкальность, но не ограничивается ею. Он старается сохранить особенности старинного пения и раскрыть тематику стихотворения, его внутренний смысл, добиваясь выразительного художественного эффекта. В этом плане он послушно следует за композиторами старшего поколения – Чжао Юаньжэнь, Хуан Цзы, которые всегда уделяли огромное значение ритмоинтонационной стороне лирики.

Примером взаимодействия музыкального и поэтического текста может послужить песня «История Ганчунь» (ор. 25 № 2, слова Су Ши, династия Сун). Поэтический текст песни, его европеизированная транскрипция (пиньинь) и перевод на русский язык приведен в табл. 1 (пер. Чжоу Лян).

Для музыкального оформления этих стихов композитор использует технику «рисования мелодических линий». Мелодия очень графичная, практически лишена распевов: одно слово – одна нота. Структура песни аккуратная и лаконичная: в каждой

Таблица 1. Поэтический текст песни «История Ганчунь»

Китайский язык	Пиньинь	Русский перевод
钓罢归来不系船	Diào bà guīlái bù jì chuán	Вернувшись с рыбалки, он поленился привязать веревку и направил рыбацкую лодку против ветра
江村月落正堪眠。	Jiāng cūn yuè luò zhèng kān mián	В это время убывающая луна направлялась на запад, и он мирно заснул
纵然一夜风吹去，	Zòng rán yí yè fēng chuī qù	Даже если ветер дует ночью, лодку сносит ветром
只在芦花浅水边。	zhǐ zài lú huā qiǎn shuǐ biān	и лодка стоит на берегу пля- жа Лухуа, на берегу мелко- водья

Пример 4. Песня «История Ганчунь»



фразе по четыре такта и четыре предложения в сумме (пример 4).

Мелодия первого и второго предложений практически идентичная. Однако встречается небольшое варьирование на слог «lái» в первом предложении и «luò» во втором. Причина в том, что интонации этих слов различны: «lái» – восходящая, а «luò» – нисходящая. В зависимости от этого композитор меняет и музыкальную интонацию: восходящий секундовый распев в первом случае, и нисходящая терция во втором. Все это позволит певцу исполнить мелодию с правильными тонами и не нарушить смысл слов и их значение.

Пример взаимодействия музыки и поэтического текста присутствует и в песне «Весенняя ночь» (ор. 25

№ 1) на стихи Су Ши. В данном случае речь идет о точном следовании за структурой стихотворения и его содержанием. Для начала рассмотрим поэтический текст, представленный в табл. 2 в том числе и на русском языке (перевод Чжоу Лян).

Стихотворение состоит из четырех фраз: первые две описывают выразительный ночной пейзаж, третья – раскрывает сцену пира и веселья, а четвертая фраза вновь возвращает к картинам природы. Каждая фраза имеет семидольную основу, т.е. образуется из семи слов (см. пиньинь в табл. 2). Композитор, обращаясь к стихам для создания песни, учитывает структурные особенности, старается сохранить их, не нарушая гармонию весеннего пейзажа. Рассмотрим музыкальное вопло-

Таблица 2. Поэтический текст песни «Весенние ночи»

Китайский язык	Пиньинь	Русский перевод
春宵一刻值千金，	Chūn xiāo yī kè zhí qiān jīn	Весенние ночи стоят тысячи золотых, потому что они короткие
花有清香月有阴。	Huā yǒu qīng xiāng yuè yǒu yīn	Цветы источают слабый аромат, а лунный свет отбрасывает под ними туманные тени
歌管楼台声细细，	Gē guǎn lóu tái shēng xì xì	Внутри здания богатые люди все еще поют и танцуют, а тихий перезвон колокольчиков все еще рассеивается в опьяняющей ночи
秋千院落夜沉沉。	Qiū qiān yuàn luò yè chén chén	Был поздний вечер, во дворе уже стояли качели и было тихо

Пример 5. Песня «Весенние ночи»



щение романса «Весенние ночи» (пример 5).

Романс написан в двухчастной форме АВ с кодой, основанной на интонациях раздела А. Иными словами, фразы, в которых говорится о красоте весенних ночей, композитор объединяет в раздел А. Со сменой содержания (фраза 3 «Внутри здания богатые люди все еще поют и танцуют») наступает раздел В. В коде композитор повторяет слова первой фразы «Весенние ночи стоят тысячи золотых», вероятно, желая подчеркнуть их символизм и смысловую значимость.

Вызывает интерес и метод обращения композитора со структурой стихов. Как отмечалось ранее, каждая фраза состоит из семи слов.

Цзян Венье бережно сохраняет эту форму и выстраивает музыкальную фразу также из семи долей, сокращая распевы до минимума. Такой графичный рисунок музыкальной линии отлично подчеркивает красоту древнекитайских стихов.

Использование полифонических приемов. Использование полифонических приемов весьма распространено как во всей китайской музыке, так и в вокальных произведениях Цзян Венье, в частности. В этом отношении он продолжает традиции своих предшественников, композиторов старшего поколения таких, как Хуан Цзы, Хэ Лутин, Чжао Юаньжэнь⁸. Как верно отмечают Цао Синьюй и Н.Г. Агдеева в статье «Цикл “прелюдия и fuga”

Пример 6 «Песнь Будды»



в китайской музыке: на примере цикла «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ», «обращение к полифоническим жанрам обусловлено <...> спецификой китайского мелодического мышления – она выражается в линейности, заложенной в природе национального мелоса» (2021, с. 70).

Полифонические приемы использованы в хоровом сочинении «Песнь Будды» (пример 6).

В первых двух тактах четырехголосного смешанного хора голоса выстроены в кварто-квинтовом соотношении и движутся параллельно, образуя весьма специфическое для европейского уха сочетание. Далее, вычленив небольшой музыкальный оборот, композитор выстраивает на его основе небольшое фугато. Постепенное «наслоение» хоровых голосов имитирует пение монахов в буддийском храме.

Некоторые особенности гармонии. «Приживление» европейской гармонии на почве китайской пентатоники – важная проблема, которую долгое время пытались решить композиторы поколения Цзян Венье. Еще в 1927 г. Чжао Юаньжэнь сказал: «Чтобы развивать китайскую музыку, нужно использовать гармо-

нию. Это первое правило. Поскольку в Китае нет гармонии, поэтому мы можем основываться на гармонии западной музыки, но нам нужно внимательно учиться» (цит. по: (Чан Цзинь, 1992, с. 23)). Большинство композиторов 1930–1940-х гг. действительно следовали совету Чжао Юаньжэня и использовали гармонию функциональной системы. Цзян Венье же шел противоположным путем, применяя аккорды нефункциональной системы. Для создания гармонической вертикали он добавлял аккорд, состоящий из звуков пентатоники. Ю.Н. Холопов в книге «Гармония XX века» называет подобные созвучия пентаккордами (2005, с. 51, 55). Такие пентаккорды естественным образом сочетаются с национальной мелодикой, интегрируя в себе все ее звуки, как в «Песне о мотыге» (пример 7).

Использование пентаккордов в данном случае также носит звукоизобразительный характер и имитирует удары мотыги во время полевых работ китайских крестьян.

Иногда на основе пентаккорда композитор выстраивает мелодические фигурации в партии фортепиано. В песне «Мелодия водяной мельницы» (пример 8), как и в «Песне

Пример 7. «Песня о мотыге»



Пример 8. «Мелодия водяной мельницы»



Пример 9. «Песня возрождения»



о мотыге», фигурации создают выразительное подражание переливам воды и монотонному вращению водяной мельницы.

Имитация звучания китайских народных инструментов в партии фортепиано. Национальная инструментализация фортепианного сопровождения является еще одной особенностью стиля вокальной музыки Цзян Венъе. Зачастую в фортепианном сопровождении он использует определенные звуковые элементы, отражающие приемы игры на различных музыкальных инструментах. Так, в аккомпанементе «Песни Нань Сюнь» имитируется гуцзинь, в песне «Весенняя ночь в Луочэн Вэньди» – флейта, в романс «Цинпин Дяо» – китайская пипа и т.д. Иногда левая и правая руки имитируют разные национальные

инструменты, благодаря чему фортепианный аккомпанемент приобретает эффект малого оркестра.

В «Песне возрождения» (пример 9) в партии фортепиано в первом такте октавные фигурации напоминают лязг гонгов, а далее ритмичная пульсация октав в басу воспроизводит бой барабанов.

Подводя итог, можно сказать, что художественные особенности вокальных произведений Цзян Венъе обусловлены его творческим взглядом и художественным видением. Его творчество разворачивалось в непростой исторический период Японо-китайской войны, которая послужила катализатором процесса поиска национальной идентичности, в том числе и в области искусства. Благодаря общению с русским музыкантом А. Черепниным, Цзян

Венье активно изучал западные методы композиции XX в. Отголоски творчества Б. Бартока и И. Стравинского, стиль которых особенно повлиял на молодого китайского музыканта, слышны в его «Песнях тайваньских горцев». Однако и Черепнин, и Цзян Венье были убеждены, что тотальная ориентация на Запад может быть губительна для самобытной китайской музыкальной культуры. Неслучайно, в 1938 г. Венье оставил Японию и поселился в Пекине, где изучал традиционную китайскую музыку: «Лучше сдаться, я должен быть полностью самим собой», – говорил он, отмечая эволюцию своего музыкального языка (цит. по: (Чан Цзинь, 1992, с. 30)).

Вокальные сочинения Цзян Венье ярко отразили поиски композитора. Об этом свидетельствует бережное отношение композитора к поэтическому тексту, его структуре и интонационной выразитель-

ности китайского языка. Музыка и слово в произведениях Цзян Венье представляют собой единое целое. Это утверждение распространяется и на фортепианный аккомпанемент песен: для сохранения национального своеобразия композитор имитирует звучание китайских народных инструментов в партии фортепиано, прибегает к звукоизобразительным приемам. Используя пентаккорды, полифонические приемы, близкие природе китайской мелодики, Цзян Венье находит потенциал для формирования характерных особенностей композиторских подходов к вокальной музыке.

После политической реабилитации композитора в Китае начался процесс научного осмысления вклада Цзян Венье в китайскую музыку. Думается, что и для русских исследователей творческое наследие композитора откроет потенциал для дальнейшего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Успех к молодому композитору пришел в 1936 г. благодаря симфонической поэме «Тайваньский танец». Это произведение было удостоено серебряной медали на художественном конкурсе, проходившем в рамках Олимпиады в Берлине (1936). По сути, Цзян Венье был единственным азиатом, завоевавшим призовое место на «творческой Олимпиаде», так как подобные соревнования проходили с 1912 г., а в 1940-е были вовсе отменены из-за начала Второй мировой войны. Сам композитор не присутствовал в столице Германии, а новость о высокой оценке творения молодого автора пришла в Японию лишь спустя месяц и вызвала волну недовольства культурной общественности, так как 26-летний Венье обошел своих более опытных конкурентов из японской делегации. Кроме того, по национальности он был китайцем. Все эти обстоятельства способствовали ухудшению положения Цзян Венье в музыкальном

пространстве Японии (Han Cheung. Taiwan in Time: Wrong times for a great talent. URL: <https://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2018/07/29/2003697575> (дата обращения: 29.01.2023)).

² Цзян Венье учился у известного русского композитора в течение года с небольшим. Черепнин считал, что китайские студенты должны сначала узнать народную музыку своей страны, а затем соединить ее с музыкальным языком XX в., создав новую музыкальную культуру Китая. Эти мысли глубоко повлияли на композиторскую философию Цзян Венье.

³ 蒋文焯 (Chiang Wen-yeh) 官方网站 (Официальный сайт). URL: https://www.taipeimusic.org.tw/jiang_wen_ye/taiwan_dance.htm (дата обращения: 29.01.2023).

⁴ 文也音樂作品目錄考, 2000.

⁵ Der-wei Wang D. In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music. URL: <https://brill.com/display/book/>

edcoll/9789004186910/B9789004186910_010.xml (дата обращения: 29.01.2023).

⁶ 蒋文烨 (Chiang Wen-yeh) 官方网站 (Официальный сайт). URL: https://www.taipeimusic.org.tw/jiang_wen_ye/taiwan_dance.htm (дата обращения: 29.01.2023).

⁷ Родившись на Тайване, будучи китайцем по национальности, но прожившим много лет в Японии, он глубоко переживал события Японо-китайской войны и противостояния двух близких ему народов. Он сочувствовал китайцам и поддерживал их борьбу против врагов, но в то же время писал японские патриотические песни, поднимающие

боевой дух японцев. Факт сотрудничества с врагами стал причиной того, что китайская полиция арестовала композитора и он провел несколько месяцев в тюремном заключении. Позже Венье осознал свою неправоту и никогда впоследствии не упоминал об этих песнях и не указывал их в числе своих произведений (Der-wei Wang D. In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music. URL: https://brill.com/display/book/edcoll/9789004186910/B9789004186910_010.xml (дата обращения: 29.01.2023)).

⁸ Подробнее см.: (Чжоу Лян, 2022).

ЛИТЕРАТУРА

Ван Цзясинь. Концерт для двух фортепиано Цзян Вэнье как первый образец жанра в музыке Китая // Музыка: Искусство, наука, практика. 2022. № 1. С. 15–26.

Холопов Ю.Н. Гармония: Практический курс: Учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения): В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века. 2-е изд. М.: Композитор. 2005. 624 с.

Цао Синьюй, Агдеева Н.Г. Цикл «Прелюдия и fuga» в китайской музыке: На примере цикла «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ // Музыка: Искусство, наука, практика. 2021. № 4. С. 69–76.

Чжоу Лян. Фортепиано в вокальных сочинениях Чжао Юаньжэня: Особенности фактуры и музыкального языка // Музыка: Искусство, наука, практика. 2022. № 3. С. 27–35.

Юй Шэнлинь, Торопова А.В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование. 2022. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-natsionalnogo-stilya-forte-piannoy-muzyki-v-kontekste-istorii-instrumentalnogo-iskusstva-kitaya> (дата обращения: 29.01.2023).

江文也 (Цзян Венье) 圣咏作品集 (Сборник гимнов). 年 北方济堂圣经学会出. 1947. (Бэйпин: Францисканское библийское общество, 1947).

常静怡 (Чан Цзинь). 姜文野声乐作品的艺术特色 (Художественные особенности вокальных произведений Цзян Венье) // 星海音乐学院学, 1992. 年第4. (Журнал Синхайской музыкальной консерватории. 1992. № 4).

REFERENCES

Cao Xinyu, Agdeeva, N.G. (2021), "The cycle of «prelude and fugue» in Chinese music: the example of the cycle «Four small preludes and fugues» by Ding Shangde", *Muzyka: Iskustvo, nauka, praktika* [Music: Art, Science, Practice], no. 4, pp. 69–76. (in Russ.)

Cháng Jìng yu (1992), The artistic features of Chang Jingyi and Jiang Wenye's vocal works, *Xīnghǎi yīnyuè xuéyuàn xué* [Xinghai Conservatory of Music], no. 4. (in Chinese)

Kholopov, Yu.N. (2005), *Garmoniya: prakticheskii kurs: V 2 chastyakh. Chast' 2. Garmoniya XX veka* [Harmony: a practical course. In 2 parts. Part 2. Harmony of the 20th century], 2nd ed., Moscow, 624 p. (in Russ.)

Wang Jiaxin (2022), "Concerto for two pianos by Jiang Wenye as the first example of a genre in Chinese music", *Muzyka: Iskustvo, nauka, praktika* [Music: Art, Science, Practice]. no. 1, pp. 15–26. (in Russ.)

Wen-yeh Ch. (1947), *Jiāng wén yě shèng yǒng zuòpǐn jí* [A collection of chant works by Jiang Wenye], Beiping. (in Chinese)

Yu Shenglin, Toropova, A.V. (2022), "The formation of the national style of Piano music in the context of the history of Chinese instrumental art", *Muzykal'noe iskustvo i obrazovanie* [Musical art and Education], no. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-natsionalnogo-stilya-forte-piannoy-muzyki-v-kontekste-istorii-instrumentalnogo-iskusstva-kitaya> (Accessed 29 January 2023). (in Russ.)

Zhou Liang (2022), "Piano in Zhao Yuanren's vocal works: Features of texture and musical language", *Muzyka: Iskustvo, nauka, praktika* [Music: Art, Science, Practice], no. 3, pp. 27–35. (in Russ.)

Сведения об авторах

Чжоу Лян, соискатель Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

E-mail: zhouliang034@gmail.com

Шигаева Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатехнологий Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

E-mail: evgeniya-shigaev@mail.ru

Authors Information

Zhou Liang, applicant at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory

E-mail: zhouliang034@gmail.com

Evgeniya Yu. Shigaeva, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Lecturer of the Department of History of Performing Arts, Music Criticism and Media Technologies at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory

E-mail: evgeniya-shigaev@mail.ru

Поступила в редакцию 30.01.2023

После доработки 28.02.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 30.01.2023

Revised 28.02.2023

Accepted for publication 05.03.2023

© Баранмаа, А.Д.-Б., 2023

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-198-208

ИСКУССТВО НАПЕВНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ТУВИНСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ И СКАЗОК В ЗАПИСЯХ КОНЦА 50-х – НАЧАЛА 70-х гг. XX в.: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ

А.Д.-Б. Баранмаа¹

¹ Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва, Кызыл, 667000, Республика Тыва, Российская Федерация

Аннотация. В статье приводится хронологический перечень материалов напевного исполнения тувинских сказаний и сказок (тоол) фонофонда научного архива ТИГПИ с целью определения количества и качества записей. В результате анализа выявлено более 30 образцов напевно-речитативного исполнения тоол, собранных с 1959 по 1972 гг., от 17 сказителей из разных районов Тувы. Наряду с уникальными записями полных вариантов крупных сказаний от известного сказителя Ч.-Х. Ч. Ооржака, имеются материалы с записями фрагментов тоол. К сожалению, более 20 файлов с записями этого периода, указанных в книге реестров, отсутствуют, есть расхождения информации общего реестра фонофонда с реальными записями. Автор предлагает провести работу по упорядочиванию и систематизации ценных и редких материалов фонофонда Научного архива ТИГПИ с записями образцов напевно исполняемых тоол для их дальнейшего сохранения, изучения и популяризации.

Ключевые слова: Тува, ТНИИЯЛИ, ТИГПИ, записи фонофонда, героические сказания и сказки (тоол), сказитель (тоолчу), напевное исполнение (ырлап ыдар)

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Баранмаа А.Д.-Б. Искусство напевного исполнения тувинских героических сказаний и сказок в записях конца 50-х – начала 70-х гг. XX в.: проблемы сохранения и популяризации // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 198–208. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-198-208.

THE ART OF MELODIOUS PERFORMANCE OF TUVAN HEROIC TALES AND FAIRY TALES IN RECORDINGS OF THE LATE 50s – EARLY 70s OF THE XX century: PROBLEMS OF PRESERVATION AND POPULARIZATION

A.D.-B. Baranmaa¹

¹ Tuva Institute of Humanitarian and Applied Socio-Economic Research under the Government of the Republic of Tuva, Kyzyl, 667000, Republic of Tuva, Russian Federation

Abstract. The article provides a chronological list of materials of the singing performance of Tuvan tales and fairy tales (tool) of the phonofund of the scientific archive of the TIGPI, in order to identify the quantity and quality of available recordings. As a result of the analysis, more than 30 samples of the singing-recitative performance of the tool, collected in the period from 1959 to 1972, from 17 storytellers from different regions of Tuva, were

revealed. Along with the unique recordings of complete versions of major tales from the famous storyteller Ch.-H.Ch. Oorzhak, there are materials with recordings of fragments of the tool. Unfortunately, there are no more than 20 files with recordings of this period specified in the registry book, there are discrepancies in the information of the general phonofund registry with the available real recordings. The author proposes to carry out work on the ordering and systematization of valuable and rare materials of the phonofund of the Scientific Archive of TIGPI with recordings of samples of melodiously performed tools for their further preservation, study and popularization.

Keywords: Tuva, TIIYALI, TIGPI, phonofund recordings, heroic tales and fairy tales (tool), storyteller (toolchu), melodious performance (yrlap ydar)

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

For citation: Baranmaa, A.D.-B. (2023), "The art of melodious performance of Tuvan heroic tales and fairy tales in recordings of the late 50s – early 70s of the XX century: problems of preservation and popularization", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 198–208. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-198-208.

Тувинские героические сказания и сказки относятся к основным повествовательным жанрам устного творчества народа. С первых дней создания Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ) в 1945 г. перед сотрудниками была поставлена задача сохранения уникального духовного наследия народа. Эта работа целенаправленно осуществляется исследователями института в течение более чем 70 лет.

Как справедливо пишет З.Б. Самдан, «неоценим вклад первооткрывателей тувинской науки, которые... заложили его фундамент и создали богатейшие источники для нынешних и будущих поколений тувиноведов» (2001, с. 20). Организатором собирательской работы по фольклору, культуре Тувы стал ученый-литературовед, фольклорист А.К. Калзан. Очень много работы было проделано по сбору фольклора: систематически организовывались научные командировки и экспедиции. Большой популярностью пользовались так называемые слеты народных сказителей и певцов Тувы. Во время этих слетов были сделаны записи лучших образцов героического эпоса и сказок.

Д.С. Куулар, один из основоположников тувинской фольклористики, о Первом слете сказителей, организованном в 1953 г., вспоминает следующее: «Во время первого слета сказителей почти не было профессиональных собирателей фольклора... Участниками были знаменитые тувинские сказители: Тюлюш Баазанай, Донгак Хорун-оол, Ондар Тевек-Кежеге, Баян Балбыр и другие <...> Произведения записывались на магнитофон старого образца... К сожалению, эти записи не сохранились, качество пленок и условия хранения не способствовали долгой сохранности» (Самдан, З., 2001, с. 21).

Материалы других слетов народных сказителей и певцов Тувы в настоящее время хранятся в Научном архиве (НА) института¹. Кроме того, с большим перерывом институтом (ТИГИ) был организован IX слет (2008), материалы которого также сданы в архив (Салчак В., 2019, с. 435). Огромный вклад в собирательскую работу на начальном этапе внесли ученые-филологи А.К. Калзан, Д.С. Куулар, М.А. Хадаханэ, О.К. Дарыма, Ч.Ч. Куулар, Ш.Ч. Сат, писатели С.А. Сарыг-

оол, Л.Б. Чадамба, В.Ш. Кок-оол, К.Ч. Тоюн, Ч.М. Чап и др. (Самдан З., 1994, с. 11).

Как отмечает заведующий научным архивом ТИГПИ В.С. Салчак, в фонограммном фонде НА имеются записи около 900 оцифрованных пленок (2019, с. 433). Среди них, по данным З.Б. Самдан и С.М. Орус-оол, более 70 записей сказок и 204 записи героических сказаний из большинства районов Республики Тыва (Самдан З., 1994, с. 33; Орус-оол С., 1997, с. 13).

Напевное исполнение сказаний и сказок (тоол) относится к одной из древних форм мелодического речитирования, наряду с формой речевого интонирования. Музыкально-исполнительские, стилистические особенности тувинских сказаний и сказок изучали А.Н. Аксенов (1964), З.К. Кыргыс (1992, 1994; 1997), О.В. Новикова (2013; 2014).

З.К. Кыргыс пишет: «Традиционно героические сказания исполняются в двух формах: вокальной и речевой. Речевую форму исполнения называют *чугаалап ыдар* (речитативное исполнение), вокальная обозначается двумя терминами: *алганып (канзып) ыдар* (исполнение камланием) и *ырлап ыдар* (напевное исполнение)» (1997, с. 39). В своих работах она опирается на анализ двух сказок («Арганың ак коданы», «Ак-Сагыш, Кара-Сагыш ийи алышкы»), трех сказаний («Боктуг-Кириш и Бора-Шэлей», «Хунан-Кара, имеющий коня Арзылаң-Кара», «Пятнадцатилетний Алдай-Сумбер») (Кыргыс З., 1992; 1994; 1997). Более детальный анализ сказания «Хунан-Кара» сделан О.В. Новиковой (2013; 2014).

Несмотря на имеющиеся работы, напевно-речитативные формы испол-

нения (*алганып ыдар*, *ырлап ыдар*) сказаний и сказок тувинцев в музыкальной фольклористике остаются недостаточно исследованной областью. Систематизация музыкально интонируемых образцов сказаний и сказок на основе записей фонофонда НА ТИГПИ остается одной из актуальных задач музыкальной фольклористики. В связи с этим автор ставит задачу выявить общее количество исполненных мелодическим распевом образцов и дать предварительную оценку их качества для дальнейшего изучения.

Отметим, что записи фонофонда НА института переведены на цифровой формат. В начале 2000-х гг. оцифровка выполнялась разными специалистами. В.С. Салчак сообщает, что некоторые записи остаются до сих пор не оцифрованными². Сохранность магнитных лент и, следовательно, аудиозаписей, оставляет желать лучшего. Многие неоцифрованные старые записи плохо прослушиваются.

В процессе работы стало очевидно, что необходимо внести уточнения в общий реестр фонограммного фонда. Важно выделить образцы, исполняемые мелодическим речитативом. Кроме того, были бы ценны уточнения о полной, частично полной либо фрагментарной версии исполнения *тоол*, а также сведения о качестве записей.

В результате работы нам удалось рассмотреть лишь небольшую часть интонируемых сказаний и сказок – записи 1959, 1961–1962, 1969–1972 гг. и сделать предварительные выводы по ним. В основном записи были сделаны во время проведения II, III, IV слетов сказителей и певцов республики. Для удобства анализа записей был выбран хронологический принцип (табл. 1).

Таблица 1. Сказания и сказки, записанные в 1959 г. в Монгун-Тайгинском районе

Сказка / сказание	Кем записано	Сказитель	Номер пленки, диска	Вариант
«Демир-Шилги аъттыг Тевене-Мөге»	А.К. Калзан	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	7а, 8а, б, 9а, 10а, б, 11, 44а, б, 14а (заключение)	Полный
«Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара» (азы «Майышкак-оол»)	А.К. Калзан, Д.С.Куулар	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	7б (начало), 13 (продолжение)	Полный
«Алдан харлыг Базыр-Сады»	Д.С. Куулар	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	12.2; 12.3	Серединный фрагмент, нет начала и концовки
«Далай-Байбың Хаан»	Д.С. Куулар	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	13а, б	Полный
«Чанагаш Өскүй»	О.К. Дарыма	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	14а, б, 15а	Полный
«Калчаа-Кара»	Д.С. Куулар	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	15а, б, 16а	Полный
Хоругдал Кара-Хаан»	Д.С. Куулар	Ооржак Чанчыы-Хоо Чапаажыкович, 1894 г.р.	16а, б	Нет концовки
«Көгелдей-Мерген»	Д.С. Куулар	Куулар Сенгил Давындайевич, 1901 г.р.	18, 19	Запись плохо прослушивается

Из этих образцов 7 напевов сказаний исполнены одним сказителем – Чанчы-Хоо Чапаажыковичем Ооржаком, ярким представителем монгун-тайгинской сказительской школы. Другое сказание в файлах 18, 19 записано от Сенгила Давындайевича Куулара. Отметим, что последние записи плохо прослушиваются.

Как видно из табл. 1, звуковые файлы расположены не в хронологическом порядке по году поступления в архив. Самые ранние записи 1959 г. находятся с № 7 по 44. Кроме того, наблюдаются расхождения в записях. Так, в реестре файлы 44а, б, отмеченные как записи сказания «Боралдай Мерген», в реаль-

ной записи отсутствуют. В этом файле записано продолжение сказания «Демир-Шилги аъттыг Тевене-Мөге». Сказание «Чанагаш Өскүй» находится в файлах 14а, б, 15а. Сказание «Демир-Шилги аъттыг Тевене-Мөге» – одно из самых ранних мелодически интонируемых образцов расположено в файлах 7а, 8а, б, 9а, 10а, б, 11, 44а, б, 14а. В таком расположении сложно понять сюжетную последовательность всего сказания. Возможно, на некоторых из них есть повторения, однако заключение находится в файле 14а. Для уточнения правильной последовательности сюжета и мелодики требуется совместная работа фольклористов и музыковедов.

Сказание «Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара» имеет второе название «Майышкак-оол» и записано в файлах 76 и 13. В файле 13 – продолжение сказания, а в файле 7а – его заключение. Записи начала сказания не выявлены.

Из сказаний только 5 образцов – «Демир-Шилги аъттыг Тевене-Мөгө», «Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара» («Майышкак-оол»), «Далай-Байбын Хаан», «Чанагаш Өскүй», «Калчаа-Кара» – можно рассматривать как законченные произведения фольклора. Сказание «Алдан харлыг Базыр-Сады» сохранилось только в виде фрагмента без начала и заключения. Сказание «Хоругдал Кара-Хаан» не имеет заключения.

Очень ценны и уникальны записи 1959 г. от сказителя Чанчы-Хоо Чапаажыковича Ооржака, которые занимают в общей сложности 24 файла. С.М. Орус-оол пишет: «У сказителя Чанчы-хоо, судя по магнитной записи, чувствуется спокойствие, величавость, каждое слово выговаривается очень ясно,

после каждой строки – пауза. Голос сказителя немного глуховат. У Чанчы-Хоо эпически сдержанная, классическая манера речитативного пения, неспешная речь, соответствующая его обычному немногословию» (1997, с. 21).

Действительно, у сказителя очень приятная на слух манера речитативного пения, с чистым интонированием, спокойным размеренным ритмом, с совершенным владением техникой мелодической импровизации, в целом создающее впечатление простоты и ясности. Эти сказания заслуживают отдельного внимания исследователей-этномузыкологов для выявления музыкальных особенностей исполняемых им напевов и манеры его пения, характерной для монгун-тайгинской сказительской школы.

Со II слета народных сказителей и певцов Тувы сохранились записи нескольких сказаний и сказок, исполненных мелодическим речитативом (табл. 2).

Таблица 2. Сказания и сказки, записанные в 1962 г.

Сказка / сказание	Место записи, кем записано	Сказитель	Номер пленки, диска	Вариант
«Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара»	Кызыл, А.К. Калзан	Ооржак Чанчы-Хоо Чапаажыкович	311, 312, 313	Запись плохо прослушивается
«Кезер тоожузу»	Монгу-Тайгинский р-н, Д.С. Куулар	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	17	Фрагмент
«Номчу Хаан» либо «Буга-Кара аъттыг Муңзуулай»	Бай-Тайгинский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Бичен Наадын-Хооевна, 1901 г.р.	45а	Фрагмент плохо прослушивается

Необходимо сделать некоторые пояснения к данным образцам фольклора. Запись сказания «Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара» А.К. Калзаном была сделана от того же сказителя Чанчы-Хоо Ооржака (№ 311, 312, 313). Первая запись, видимо, была плохого качества, поэтому, как мы предполагаем, состоялась повторная запись сказания с более полным вариантом названия «Чиңге-Кара хемни чурттаан Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Ка-

ра», сделанная уже в 1972 г. (№ 319, 320, 321) известным исследователем тувинского фольклора О.К. Дарыма. Сказание записано в полном варианте. Качество записи для прослушивания – среднее. В 1981 г. была сделана перезапись этого сказания, по этой причине звуковой файл был отнесен, вероятно, к записям тех лет.

В 1969 г. состоялся III слет народных сказителей и певцов Тувы (табл. 3).

Таблица 3. Сказания и сказки, записанные в 1969 г.

Сказка / сказание	Место записи, кем записано	Сказитель	Номер пленки, диска	Вариант
«Бай-Бээли»	Дзун-Хемчикский р-н, г. Чадаана, О.К. Дарыма	Монгуш Амашкын Хиненчикович, 76 лет (1894–1969)	296	Фрагмент плохо прослушивается
«Өскүс-оол»	Дзун-Хемчикский р-н, г. Чадаана, О.К. Дарыма	Монгуш Амашкын Хиненчикович, 76 лет (1894–1969)	296	Полный вариант, сказитель начинает с пения и к концу переходит на речь
«Муң кара хойлуг кадай»	Дзун-Хемчикский р-н, г. Чадаана, О.К. Дарыма	Монгуш Амашкын Хиненчикович, 76 лет (1894–1969)	30а	То же
«Аңчы-Кара»	Монгу-Тайгинский р-н, Ч.Ч. Куулар	Саая Самбуу Чувурекович, 1908 г.р.	316	Нет начала, середина и конец
«Чаңгыс Карыш»	Бай-Тайгинский р-н, Ч.Ч. Куулар	Хертек Кунгаа Самданович (записано Морган-Шомбаевич), 1906 г.р.	33а, б	Полный
«Кезер тоожузу»	Монгу-Тайгинский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	2а, 36	Продолжение сказания, начало и конец плохо прослушиваются
«Кезер» фрагмент	Барун-Хемчикский р-н, Я.Ш. Хертек	Хомушку Успун Манчый-оолович	34	Начало, середина, нет концовки
«Кежи кара аъттыг, дөр-белчин кара таалыңныг Далай-Бай-бың хаан»	Сют-Хольский р-н, А.К. Калзан	Ондар Чамыян Чалбакаевич, 1904 г.р.	426	Неполный

Записей 1960-х гг. всего около 10 образцов. Они были сделаны во время проведения II и III слетов народных сказителей и певцов. В полном варианте представлено только четыре образца: сказание «Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара» (№ 311, 312, 313) с вариантом перезаписи 1981 г., исполненным сказителем Ч.-Х.Ч. Ооржаком; сказание «Чаңгыс Карыш», исполненным сказителем Хертеком Кунгаа Сандановичем, представляющим бай-тайгинскую школу; сказки «Өскүс-оол» и «Муң кара хойлуг кадай», исполненным сказителем Дзун-Хемчикской сказительской школы Монгушем Амашкыном Хиненчиновичем. Особенность исполнения последнего сказителя заключается в том, что он к концу исполнения сказок с пения переходит на речь. Остальные записи представляют собой фрагменты.

Увеличилось число сказителей, исполняющих сказания мелодическим речитативом. Монгун-тайгинскую сказительскую школу представляют три человека: Ч.-Х.Ч. Ооржак, С.Ч. Саая, Ш.С. Салчак. Два сказителя из Бай-Тайгинского района – К.С. Хертек, Б.Н. Салчак, по одному представителю из других районов А.Х. Монгуш (Дзун-Хемчикский),

У.М. Хомушку (Барун-Хемчикский). Сказание «Кезер тоожузу» два раза было исполнено одним сказителем С.Ш. Салчаком в 1962 и 1967 гг., и один раз – сказителем У.М. Хомушку. Номера записей 1960-х гг. расположены не по порядку, что затруднило их поиск. Так, «Кезер тоожузу» 1969 г. записи находится во 2-м файле, запись того же сказания с тем же исполнителем 1962 г. – под № 17. Скорее всего, эта непоследовательность объясняется разной датой сдачи звукового файла.

Из записей тех лет, к сожалению, отсутствуют следующие звуковые файлы: 43 (1959); 47 (1962); 48 (1966); 49 (1967); 32, 40, 41, 46 (1969); 50–56, 58–60, 71, 72 (1970, 1971, 1972); 98, 99, 100 (1975). Всего 23 файла.

В файле 43 имелась запись сказания «Им-Долба Хаан» в исполнении Ч.-Х.Ч. Ооржака 1959 г. Мы предполагаем, что она была исполнена мелодическим речитативом. Были записи, сделанные от таких сказителей, как Ховалыг Дажы-Билбии Балчый-оолович из Овюрского района, Шокшуй Салчак Сундуйевич из Монгун-Тайгинского района, которые также исполняли сказания мелодическим речитативом (табл. 4).

Таблица 4. Записи 1969, 1970, 1972 гг.

Сказка / сказание	Год записи, место записи, кем записано	Сказитель	Номер пленки, диска	Вариант
1	2	3	4	5
«Хан-Шилги аъттыг Хан-Сулуутай»	1969–1970 Монгун-Тайгинский р-н, О.К. Дарыма	Саая Самбуу Чувурекович, 1908 г.р.	4	Фрагмент хорошо прослушивается

Продолжение табл. 4

1	2	3	4	5
«Алдан харлыг Алаадай, чеден харлыг Челээдей»	1969–1970 Монгун- Тайгинский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	5а, б (в реестре под номером 4)	Нет начала, продолжение и заключение сказания
«Хан-Чеңгей»	1969–1970 Монгун-Тайгин- ский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	5б	Полный
«Ары- Мелчен-Хаан»	1969–1970 Монгун-Тайгин- ский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	6а	Полный
«Кезер» фраг- мент	1969–1970 Монгун-Тайгин- ский р-н, О.К. Дарыма	Салчак Шокшуй Сундуйевич, 1906 г.р.	6б (в реестре не указано)	Фрагмент
«Алдын-Доос»	1972, Монгун- Тайгинский р-н, О.К. Дарыма	Саая Самбуу Чувуреко- вич, 1908 г.р.	26б	Полный вари- ант (материалы IV слета певцов и сказителей)
«Хунажык»	1972, Улуг-Хемский р-н, З.К. Нурсат	Баштак-оол Сарыг-Шыыр Кыргысович (указано Санданович), 1919 г.р.	62	Сказка, полный вариант (мате- риалы IV слета певцов и сказителей)
«Чиге соңгу чүктү эжелей төрээн кара чаңгыс Ка- жар-Кара хаан»	1972, Овюрский р-н, К.Н. Салчак	Монгуш Кок Сендиевич	65а, б, 66а	Полный вариант, хорошо прослу- шивается
«Арзылаң кыскыл аъттыг Эргээ-Мерген Эртин»	1972, Овюрский р-н, Г.А. Забелина, И.В. Четвертаков	Куулар Чанзан-оол Булунмаевич	69	Полный
«Эки бора аъттыг бак бора аъттыг чүс кара хойлуг Өскүс-оол»	1972, Овюрский р-н, Г.А. Забелина, И.В. Четвертаков	Монгуш Балдыжык Сагаанович	69б	Полный
«Эрлиг эр эрге Сыйбың-Кара»	1972, Эрзинский р-н, Г.А. Забелина, И.В. Четвертаков	Чымба Сергей Самбыраевич	69а, б	Полный

Окончание табл. 4

1	2	3	4	5
«Анаа-Мерген биле Алдын Шаагай»	1972, Улуг-Хемский р-н, с. Торгалыг, Г.А. Забелина, И.В. Четвертаков	Баштак-оол Сарыг-Шыыр Кыргысович, 1919 г.р.	70а	Начала нет, продолжение, заключение
«Кодан хамнаары» (напев)	1972, Овюрский р-н, Г.А. Забелина, И.В. Четвертаков	Куулар Чанзан-оол Булунмаевич	70а	Полный
«Мөге Баян-Тоолай оолдуг Мөге Сагаан-Тоолай ашак»	1972, Улуг-Хемский р-н, А. Дамдынчап, И.Г. Бершанских	Сарыг-Хаа Тюлюш Сарыгламаевич	73а	Заключение
«Эрниң эреси Эртине Мерген»	1972, Сют-Хольский р-н, А. Дамдынчап, И.Г. Бершанских	Килчен Максим Сыйдамович	73б	Начало
«Ак-Уула биле Кызыл- Уула»	1972, Улуг-Хемский р-н, К.К. Монгуш	Базыр-оол Кыргыс Канчыыр-оолович, 1912 г.р.	76	Неполный
«Тектегене куруяк»	1972, Улуг-Хемский р-н, К.К. Монгуш	Базыр-оол Кыргыс Канчыыр-оолович, 1912 г.р.	76	Начало

По записям начала 1970-х гг. необходимо сделать уточнения. В некоторых файлах не совпадают указанные в реестре фрагменты. Так, в файле 74 вместо продолжения сказания «Эрниң эреси Эртине-Мерген», как это указано в реестре, звучат записи произведений русского фольклора. В файле 76 есть начало сказки «Тектегене куруяк», исполненный мелодическим речитативом, которого нет в общем реестре. Также не указано название сказки «Алдай-Сүмер», записанного в файле 81. Имеется уточнение, что сказка исполнена С.С. Долааном. В файле 85 есть напевно интонируемая сказка, однако в записи реестра указано несколько названий сказок. Уточнить

название сказки, записанной в этом файле, не удалось. В файле 87 звучит фрагмент сказания «Сагаан-Дарийги бурган». Указанные в общем реестре данные не дают полной информации об этой записи.

Итак, анализ записей начала 1970-х гг. показывает, что материалы от сказителей из разных районов (Монгун-Тайгинского, Овюрского, Улуг-Хемского, Сют-Хольского, Эрзинского), представляющих разные школы сказительства, также расположены не по хронологическому принципу (файлы от 4 по 85). Из них 9 записей имеются в полном варианте, остальные только фрагментарно.

Таким образом, вышеприведенный анализ показывает, что музыкальным записям сказок и сказаний в фонофонде НА ТИГПИ требуется особое внимание и тщательная специальная работа музыковедов. В настоящее время пока еще жива память о великих сказителях, пока еще есть поколение, которое выросло на этих сказках и помнит их живое звучание, есть возможность их восстановления. Думается, что в ближайшее время у Тувинского института гуманитарных и прикладных исследований появятся новые технологические и исследовательские возможности, которые позволят внести весомый вклад

в дело возрождения сказительского искусства.

Оцифровка оставшихся записей на пленке позволит выявить количество сохранившихся и утерянных звуковых файлов. Сверка и уточнение записей реестра фонофонда также поможет упорядочить и систематизировать образцы в разных видах исполнения тоол. На наш взгляд, такая работа даст возможность представить общую картину сохранности образцов напевно интонируемых сказаний и сказок в фонофонде Научного архива института, на основе которых можно будет восстановить подлинные классические виды исполнения тувинских сказок и сказаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Институтом всего проведено 8 слетов народных сказителей до 90-х гг. XX в. (I – в 1953 г., II – 1962, III – 1969, IV – 1972, V – 1975, VI – 1982, VII – 1989, VIII – в 1990 г.) (Самдан З., 2001, с. 21).

² Интервью с заведующим архивом ТИПИ В.С. Салчаком. Личный архив А. Баранмаа.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / под ред. и с предисл. Е.В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. 254 с.

Кыргыс З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992. 144 с.

Кыргыс З.К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск: Наука, 1994. С. 35–48.

Кыргыс З.К. О тувинских эпических напевах // Тувинские героические сказания / сост. С.М. Орус-оол. Новосибирск: Наука, 1997. С. 39–52.

Новикова О.В. Звуковысотная организация тувинского героического сказания «Хунан-Кара» // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2013. № 1. С. 65–70.

Новикова О.В. Ладо-мелодические закономерности в тувинском героическом сказании «Хунан-Кара» // Вопросы этномузыкального знания. 2014. № 2. С. 108–119.

Орус-оол С.М. Тувинские героические сказания // Тувинские героические сказания / сост. С.М. Орус-оол. Новосибирск: Наука, 1997. С. 10–38.

REFERENCES

Aksenov, A.N. (1964), *Tuvinskaya narodnaya muzyka* [Tuvan folk music], in E.V. Gippius (ed.), *Muzyka*, Moscow, 254 p. (in Russ.)

Kyrgys, Z.K. (1992), *Pesennaya kul'tura tuvinskogo naroda* [Song culture of the Tuvan people], *Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo*, Kyzyl, 144 p. (in Russ.)

Kyrgys, Z.K. (1994), "Musical performance of Tuvan fairy tales", *Tuvinskie narodnye skazki* [Tuvan folk tales], in Z.B. Samdan (ed.), *Nauka*, Novosibirsk, pp. 35–48. (in Russ.)

Kyrgys, Z.K. (1997), "About Tuvan epic tunes", *Tuvinskie geroicheskie skazaniya* [Tuvan heroic tales], in S.M. Orus-ool (ed.), *Nauka*, Novosibirsk, pp. 39–52. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2013), "Sound-pitch organization of the Tuvan heroic tale «Hunan-Kara»", *Yazyki i fol'klor korenykh narodov Sibiri* [Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia], no. 1, pp. 65–70. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2014), "Lado-melodic patterns in the Tuvan heroic tale «Hunan-

Салчак В.С. История формирования фондов научного архива ТИГПИ // Ученые записки. Вып. 25 / Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва. Кызыл: Аныяк, 2019. С. 421–437.

Самдан З.Б. Мир тувинской сказки // Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск: Наука, 1994. С. 10–34.

Самдан З.Б. Золотой фонд поколений // Лики тувинской словесности. Ч. 1. За фольклорным жемчугом. Кызыл, 2001. 115 с.

Kara», *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of ethnomusicology], no. 2, pp. 108–119. (in Russ.)

Orus-ool, S.M. (1997), “Tuva heroic tales”, *Tuvinskie geroicheskie skazaniya* [Tuva heroic tales], in S.M. Orus-ool (comp.), Nauka, Novosibirsk, pp. 10–38. (in Russ.)

Salchak, V.S. (2019), “The history of the formation of the funds of the scientific archive of TIGPI”, *Uchenye zapiski* [Scientific notes], Issue 25, Anyyak, Kyzyl, pp. 421–437. (in Russ.)

Samdan, Z.B. (1994), “The world of the Tuva fairy tale”, *Tuvinskie narodnye skazki* [Tuva folk tales], in. Z.B. Samdan (comp.), Nauka, Novosibirsk, pp. 10–34. (in Russ.)

Samdan, Z.B. (2001), “The Golden Fund of generations”, *Liki tuvinskoi slovesnosti. Za fol'klornym zhemchugom* [Faces of Tuva literature. Behind folklore pearls], Kyzyl, 115 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Баранмаа Аясмаа Данзы-Белековна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва (Кызыл, Республика Тыва), ORCID: 0000-0002-7076-8416

E-mail: mayasmaa@mail.ru

Author Information

Ayasmaa D.-B. Baranmaa, Cand. Sc. (Art Criticism), Leading Researcher of the Tuva Institute of Humanitarian and Applied Socio-Economic Research under the Government of the Republic of Tyva (Kyzyl, Republic of Tyva), ORCID: 0000-0002-7076-8416

E-mail: mayasmaa@mail.ru

Поступила в редакцию 02.11.2022

После доработки 01.03.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 02.11.2022

Revised 01.03.2023

Accepted for publication 05.03.2023

© Фенина, Н.Г., Грудинская, В.В., 2023

УДК 378.147

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-209-217

ПОЭТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ВТОРИЧНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

Н.Г.Фенина¹, В.В. Грудинская¹

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

Аннотация. Статья посвящена процессу работы с поэтическими текстами, начиная от подбора материала и до заключительного творческого этапа – поэтического конкурса. Авторами статьи уделяется внимание взаимоотношению поэтического слова и музыки. Рассматривается понятие вторичной языковой личности и ее роли в создании способностей студентов к иноязычному общению на межкультурном уровне. Ключевым этапом для формирования вторичной языковой личности является этап интерпретации содержания поэтических текстов. На данном этапе также складывается готовность студентов к диалогу культур, кросс-культурная грамотность, понимание культурно-цивилизационного многообразия мира. Поэтическая составляющая процесса обучения иностранным языкам воздействует на эмоциональную сферу и внутренний мир студентов музыкального вуза, развивая эмоциональный интеллект, который является одним из гибких навыков, необходимых для успешного формирования профессиональных компетенций студентов-музыкантов. Поэтический конкурс как завершающий этап работы с поэтическими текстами рассматривается авторами статьи интегрированной в методику преподавания частью образовательного процесса. В статье также анализируются результаты анкетирования студентов Новосибирской государственной консерватории с целью выяснения их отношения к включению поэтической составляющей в процесс обучения иностранным языкам преподавателями кафедры гуманитарных дисциплин. Обосновывается введение поэтической составляющей в учебный процесс студентов музыкантов с целью формирования их вторичной языковой личности.

Ключевые слова: музыкальный вуз, поэтическая составляющая, вторичная языковая личность, иностранный язык, межкультурная коммуникация, диалог культур

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Фенина Н.Г., Грудинская В.В. Поэтическая составляющая процесса обучения иностранным языкам для формирования вторичной языковой личности студентов музыкального вуза // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 209–217. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-209-217.

THE POETIC COMPONENT OF THE PROCESS OF TEACHING FOREIGN LANGUAGES FOR THE FORMATION OF A SECONDARY LINGUISTIC PERSONALITY OF MUSIC UNIVERSITY STUDENTS

N.G. Fenina¹, V.V. Grudinskaya¹

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

Abstract. The article is devoted to the process of working with poetic texts, starting from the selection of material and up to the final creative stage – a poetry contest. The authors of the article pay attention to the relationship between the poetic word and music. The concept of a secondary linguistic personality and its role in the formation of students' abilities to communicate in a foreign language at the intercultural level is considered. The key stage for the formation of a secondary linguistic personality is the stage of interpretation of the content of poetic texts. At this stage, students' readiness for a dialogue of cultures, cross-cultural literacy, understanding of the cultural and civilizational diversity of the world is also being formed. The poetic component of the process of teaching foreign languages affects the emotional sphere and the inner world of music university students, developing emotional intelligence, which is one of the flexible skills necessary for the successful formation of professional competencies of music students. The poetic competition as the final stage of work with poetic texts is considered by the authors of the article as an integrated part of the educational process in the teaching methodology. The article also analyzes the results of a survey of students of the Novosibirsk State Conservatory in order to clarify their attitude to the inclusion of the poetic component in the process of teaching foreign languages by teachers of the Department of Humanities. The article substantiates the inclusion of the poetic component in the educational process of students of musicians in order to form their secondary linguistic personality.

Keywords: musical university, poetic component, secondary linguistic personality, foreign language, intercultural communication, dialogue of cultures

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

For citation: Fenina, N.G., Grudinskaya, V.V. (2023), "The poetic component of the process of teaching foreign languages for the formation of a secondary linguistic personality of music university students", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 209–217. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-209-217.

Человек есть то, что он читает...

Не читая стихов, общество опускается до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана.

И. Бродский («Поклониться тени», 1983)

Обучение иностранному языку – сложный, состоящий из многих компонентов процесс, в результате которого формируется вторичная языковая личность – личность, приобщенная к культуре народа, язык которого изучается (Караулов Ю., 2003, с. 48). В нашем случае предметом изучения являются языки, преподаваемые на кафедре гуманитарных дисциплин НГК – английский, немецкий, итальянский, русский как иностранный. Термин «вторичная языковая личность» в научный оборот был введен в 1989 г. советским и российским лингвистом Ю.Н. Карауловым – автором многочисленных исследова-

ний по теории языка, ассоциативной лингвистике, лексикографии. Вторичная языковая личность рассматривается в качестве одной из центральных категорий лингводидактики. Лингводидактическое толкование понятия было предложено И.И. Халеевой (1989), согласно которому вторичная языковая личность определяется как «совокупность способностей человека к иноязычному общению на межкультурном уровне» (Новичкова Е., 2012, с. 234).

В результате овладения языком обучающийся приобретает способность проникать в «дух» изучаемого языка. Эта способность складывается из освоения вербально-семантического кода изучаемого языка, т.е. «языковой картины мира» носителей этого языка и концептуальной картины мира, позволяющей человеку понять новую для него соци-

альную действительность. В рамках данной теории процесс обучения иностранному языку заключается в том, чтобы научить студентов (как носителей образа мира одной социально-культурной общности) понимать носителей иного языкового образа мира (Генсцкая Э., 2014, с. 102).

Авторам статьи представляется актуальным рассмотрение поэтической составляющей процесса обучения иностранному языку как эффективного инструмента формирования личности, способной понимать культуру народов изучаемых языков студентами музыкального вуза. В музыкальном вузе существуют все предпосылки для формирования устойчивых навыков межкультурной коммуникации. В нашем вузе привычными для студентов-музыкантов являются такие внеаудиторные формы обучения, как занятия в формате мастер-классов, на которых студенты исполнительских факультетов имеют возможность совершенствовать свои профессиональные навыки под руководством ведущих музыкантов различных стран мира.

Внеаудиторные формы обучения – спектакли, концерты, поэтические конкурсы на иностранных языках – способствуют расширению кругозора, эмоциональному развитию и приобретению навыков межкультурного общения (Фенина Н., 2020, с. 179). Одним из последних проектов НГК является музыкально-просветительский проект «Диалог культур», цель которого – объединение в творческом процессе студентов разных национальностей и приобщение их к уникальной русской и к иноязычным культурам стран изучаемых языков. Программы про-

екта позволяют студентам составить представления о культурах разных стран и народов, их музыкальных, географических, исторических, поэтических особенностях.

На кафедре гуманитарных дисциплин НГК в течение многих лет проводились конкурсы поэтических переводов иноязычной поэзии, которые постепенно трансформировались во внутривузовский, а впоследствии и в Открытый конкурс декламации стихотворений (на родном и иностранном языках). В 2019 г. кафедрой был проведен Открытый конкурс декламации стихотворений А.С. Пушкина в рамках проекта, посвященного празднованию юбилея поэта. В последующие годы темы конкурса не стали регламентироваться, участники представляли на конкурс стихотворения любых авторов по собственному выбору.

В октябре 2022 г. конкурс прошел уже в четвертый раз, а количество участников достигло 65 человек. На конкурсе традиционно представлен широкий диапазон языков: языками конкурса являются русский, английский, немецкий, итальянский, китайский и корейский. Участвовать в Открытом конкурсе приглашаются студенты и аспиранты вузов города и изучающие иностранные языки учащиеся общеобразовательных и языковых школ города. За годы проведения конкурса в нем приняли участие студенты таких вузов города Новосибирска, как СГУПС, НГПУ, НГТУ, НГАУДИ, НГК. Конкурс проводится по следующим номинациям:

1. Декламация (одного и того же) стихотворения на двух языках – родном и иностранном (на выбор из списка языков конкурса);

2. Собственный перевод стихотворения с русского на иностранный язык – для русскоязычных участников и с родного языка на русский – для иностранных участников;

3. Собственный перевод стихотворения с иностранного языка на русский.

Конкурс занимает важное место в процессе обучения иностранным языкам. Он неслучайно выбран педагогами кафедры в качестве составляющей и интегрированной в методику преподавания части образовательного процесса. Как уже отмечалось выше, одной из приоритетных задач современного образования и организации аудиторной и внеаудиторной деятельности студентов НГК является задача познания менталитета и культуры других народов, умения вести диалог культур на основе взаимопонимания. На наш взгляд, потенциал поэзии для понимания культуры и картины иноязычного мира трудно переоценить. На протяжении десятилетий поэзия рассматривается в трудах ученых – философов, психологов, искусствоведов, лингвистов в качестве онтологии культуры, как универсальное творчество, источник и одновременно синтез всех возникших вслед за ней видов искусств.

Методика преподавания иностранного языка на кафедре гуманитарных дисциплин в основе своей руководствуется концепцией коммуникативного иноязычного образования, согласно которой познание языка происходит через культуру изучаемого языка, а познание культуры – через язык (Фенина Н., 2007, с. 243). Поэзия как квинтэссенция культуры помогает преподавателям кафедры решать задачи развития творческого потенциала студентов,

их самостоятельности, способности понимать «дух» изучаемого языка и способности к иноязычному общению с представителями других культур. Работа с поэтическими текстами и их образовательный потенциал – необходимое условие для формирования вторичной языковой личности, ее готовности к диалогу культур.

Еще одним немаловажным фактором, повлиявшим на включение поэтической составляющей в методику преподавания иностранных языков на кафедре гуманитарных дисциплин, являются ее эстетический и эмоциональный аспекты. На современном этапе развития общества все более востребованными и актуальными становятся гибкие навыки. Эмоциональный интеллект, как один из гибких навыков, определяет способность человека к эффективному взаимодействию с другими людьми, основанному на эмоциональных связях, а также позволяет человеку эффективно управлять собственными эмоциями. В свою очередь, этот навык способствует формированию психологических и ментальных предпосылок к успешному и полноценному диалогу культур, ведь «Диалог начинается, прежде всего, внутри нас самих» по словам профессора Сергея Капицы («Этика против силы», 2002). Способность поэзии развивать эмоционально-чувственную сферу студентов-музыкантов, по мнению авторов, является одним из ключевых профессиональных навыков, формируемых на занятиях иностранным языком.

Обогащая эмоционально-чувственную сферу студентов-музыкантов, посредством использования

развивающего эмоциональный интеллект потенциала поэзии, преподаватели кафедры гуманитарных дисциплин вносят свой вклад в профессиональную подготовку будущих исполнителей, дирижеров, руководителей хоровых коллективов. Поэзия помогает студентам-музыкантам постигать жизненные смыслы, отраженные в сюжетах поэтических произведений, воздействует на их внутренний мир и эмоциональную сферу.

Использование поэтической составляющей в процессе обучения иностранным языкам на кафедре гуманитарных дисциплин состоит из трех этапов. Первый подготовительный этап начинается с отбора поэтического материала в соответствии со спецификой музыкального вуза. Как известно, многие поэтические произведения стали основой для романсов, арий, ораторий. Само понятие романса трактуется как стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение. Подзаголовок «Романс» имеют стихотворения В.А. Жуковского «Желание» (1811), А.С. Пушкина «Под вечер осенью ненастной» (1814). Одним из самых известных и часто выбираемых для исполнения студентами НГК из Китайской Народной Республики является романс на стихотворение А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье». На музыку текст был положен М.И. Глинкой, имя которого носит Новосибирская государственная консерватория.

В англоязычной поэзии также можно найти большое количество поэтических произведений, которые легко ложатся на музыкальную фактуру и представляют профессиональный интерес для студентов-му-

зыкантов. Для примера приведем английскую поэзию первой половины XVII в. Она стала основой для многих сольных песен благодаря лиричности и пасторальности стихотворений и их сочетанию с гибкой, плавной мелодией и легкостью строфической формы. «Песни и сонеты» Джона Донна, сонеты У. Шекспира – это всегда маленькие спектакли, разыгранные перед читателями (Горбунова А., 1989, с. 84). Интонация стиха, меняющаяся в зависимости от ситуации, часто близка к разговорной речи. Поэты ведут диалоги с читателями, и читателям (в нашем случае – студентам) важно научиться вести этот диалог, понимая смысл обращенных к ним текстов.

На этапе подбора поэтического материала педагогами уделяется большое внимание взаимоотношению поэтического слова и музыки. Основной задачей следующего этапа работы с поэтическими текстами становится интерпретация их содержания и эстетической ценности. Этот этап – ключевой для формирования вторичной языковой личности. В свою очередь, он делится на работу с лексикой, грамматикой, фонетикой, культурологическими аспектами стихотворений. Понимание стихотворного текста часто вызывает затруднение у студентов, так как требует не только дословного перевода и понимания семантики текста, но и образного мышления, широкого кругозора, экстралингвистических знаний. На практических занятиях по иностранным языкам анализируются особенности синтаксиса, интонации, формы поэтических текстов.

Заключительный (опциональный) этап включает в себя подготовку

и проведение поэтического конкурса, с последующим анализом публичного выступления конкурсантов и оценки его итогов зрителями, которые также являются участниками данного этапа. Так как преподаватели иностранных языков кафедры гуманитарных дисциплин в своей работе используют парадигму отношений учитель–ученик, как активный участник и соавтор процесса обучения, авторам статьи видится важным условием для успешного формирования различных навыков, в том числе и навыка межкультурной коммуникации, осознанное отношение студентов к образовательному процессу (Фенина Н., 2020, с. 172–174).

После подведения итогов очередного поэтического конкурса авторами статьи было проведено анкетирование студентов НГК с целью выяснения их отношения к включению поэтической составляющей в процесс обучения иностранным языкам. Одним из вопросов, который стоял перед преподавателями кафедры, был вопрос, насколько совпадет мнение студентов с мнением авторов статьи по вопросам актуальности включения поэтической составляющей в учебный процесс. В соответствии с этой целью студентам была предложена следующая анкета:

1. Нравится ли Вам иноязычная поэзия? (да, нет, затрудняюсь ответить);

2. Читали ли Вы поэзию на иностранном языке? (да, нет);

3. Участвовали ли Вы в поэтических конкурсах на иностранном языке? (да, нет, если да, то почему);

4. Что на Ваш взгляд дает изучающему иностранный язык студенту участие в поэтическом конкурсе:

– повышение мотивации и интереса к изучаемому иностранному языку;

– углубление знаний иностранного языка;

– расширение кругозора, приобщение к культуре страны изучаемого языка;

– развитие навыков ораторского искусства и актерского мастерства;

– другое (укажите);

5. Что дает на Ваш взгляд знание иноязычной поэзии студенту, изучающему иностранный язык?

Анкетирование студентов проводилось анонимно с использованием информационных технологий. Для ответа на поставленные вопросы студентам необходимо было пройти по ссылке на анкету, составленную на сервисе «Яндекс.Формы». Это позволило авторам автоматизировать процесс анкетирования и сделать его результаты более наглядными и объективными. Сервис имеет неограниченный функционал, обеспечивая создание анкеты с использованием разных типов вопросов.

В данном случае анкета содержала вопросы как открытого, так и закрытого типа. Сервис имеет простой и лаконичный дизайн, удобный и понятный интерфейс. Еще одно явное преимущество использования данного типа анкетирования – удобство анализа полученных ответов: после заполнения форм информация автоматически обрабатывается и представляется статистика ответов. Анкета, составленная в «Яндекс.Формы», одновременно позволяет создавать отчеты. Всю информацию, которую заполняют респонденты, можно автоматически выгрузить в форматах XLSX, CSV или JSON, а также нагляд-

но представить на диаграммах и графиках.

Из 150 студентов, участвовавших в анкетировании, оркестровый факультет был самым многочисленным по количеству респондентов (40 человек, 26,7 % от общего числа). Также были получены ответы студентов фортепианного, вокального, теоретико-композиторского, дирижерского факультетов и факультета народных инструментов (рис. 1).

Что дает, на Ваш взгляд, знание иноязычной поэзии студенту, изучающему иностранный язык?

Ответов 150

Укажите факультет, на котором Вы обучаетесь в НГК имени М.И. Глинки

Оркестровый	40	26.7%
Фортепианный	27	18.0%
Вокальный	25	16.7%
Народных инструментов	24	16.0%
Теоретико-композиторский	18	12.0%
Дирижерский	16	10.7%

Ответов 150

Рис. 1. Статистика респондентов по факультетам

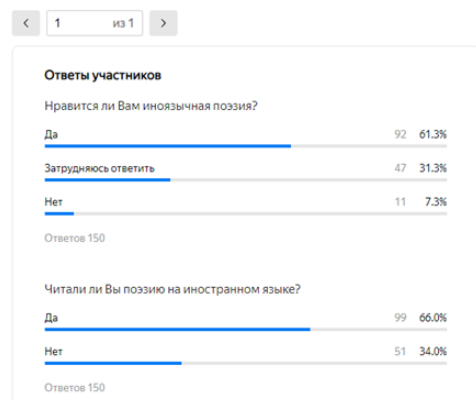


Рис. 2. Вопросы 1 и 2

На вопросы 1, 2 анкеты большинство респондентов ответили утвердительно, что позволяет сделать

вывод о заинтересованности студентов в использовании поэтической составляющей в процессе обучения иностранным языкам (рис. 2–4).

Нравится ли Вам иноязычная поэзия?

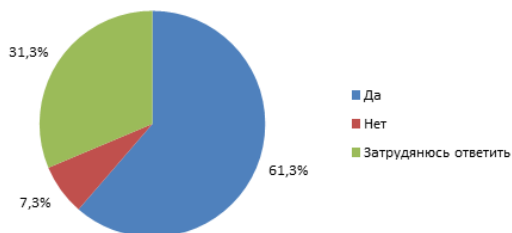


Рис. 3. Результаты ответов на вопрос 1

Читаете ли Вы поэзию на иностранном языке?

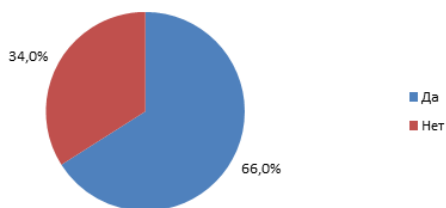


Рис. 4. Результаты ответов на вопрос 2

Наибольший интерес вызвали ответы студентов на вопрос 5. Большинство студентов выразило мнение, что знание иноязычной поэзии способствует расширению границ в изучении иностранного языка, пониманию культуры страны, знанию новых слов и конструкций, используемых в том или ином поэтическом произведении (58 % опрошенных). 46, 7 % отметили расширение кругозора благодаря знакомству с иноязычной поэзией. Были интересные ответы студентов: «Понимание духа и души народа изучаемого языка; знакомство с поэтами и поэтическими произведениями разных

эпох, народностей; понимание поэтических образов, метафор и других стилистических приемов, используемых поэтами; эстетическое удовольствие, развитие так называемого «эмоционального интеллекта», который очень важен в современном мире; развитие памяти».

Проанализировав ответы студентов, авторы статьи пришли к выводу, что мнения студентов и преподавателей по вопросу необходимости приобщения обучающихся к иноязычной поэзии в процессе изучения иностранных языков совпали. Большинство студентов отмечают, что участие в поэтическом конкурсе, подготовка к нему, знакомство с поэтическими текстами повышают мотивацию и интерес к изучению иностранного языка, способствуют погружению в культуру изучаемого

языка, расширяют кругозор. В процессе анализа поэтических текстов, их синтаксиса, интонации, форм студенты не только совершенствуют знания иностранного языка, но и приобретают экстралингвистические знания, так необходимые для формирования навыков межкультурной коммуникации.

Таким образом, можно сделать вывод, что включение поэтической составляющей в процесс обучения иностранным языкам на кафедре гуманитарных дисциплин НГК актуально и оправдывает себя в качестве средства развития способностей студентов к иноязычному общению на межкультурном уровне, их готовности к диалогу культур, что в свою очередь способствует формированию вторичной языковой личности студентов-музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

Генсицкая Э.А. Роль социокультурной компетенции в овладении иностранным языком // Вестник науки и образования. 2014. № 2. С. 96–104.

Горбунова А.Н. Английская лирика первой половины XVII века. М.: Изд-во МГУ, 1989. 346 с.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003. 261 с.

Новичкова Е.О. Роль социокультурной компетенции в процессе межкультурной коммуникации // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: Студенческий взгляд: Сб. ст. по материалам II Всерос. студ. науч. конф. (10 февр. 2012). Екатеринбург: УрФУ, 2012. С. 234–240.

Фенина Н.Г., Пузанова Т.С. К вопросу осознания студентами вуза необходимости развития коммуникативной компетентности в учебном процессе // Философия в XXI веке. Воронеж, 2007. Вып. 12. С. 240–248.

Фенина Н.Г., Ценер Т.С. Модель формирования коммуникативной компетенции у студентов художественного вуза на занятиях по иностранному языку в соответствии с ФГОС ВО // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 171–184.

REFERENCES

Fenina, N.G., Puzanova, T.S. (2007), "On the issue of awareness by university students of the need to develop communicative competence in the educational process", *Filosofiya v XXI veke* [Philosophy in the XXI century], vol. 12, Voronezh, pp. 240–248. (in Russ.)

Fenina, N.G., Tsenner, T.S. (2020), "The model of formation of communicative competence among art university students in foreign language classes in accordance with the Federal State Educational Standard of Higher Education", *Journal of Musical Science*, Vol. 8, no. 3, pp. 171–184. (in Russ.)

Gensitskaya, E.A. (2014), "The role of socio-cultural competence in mastering a foreign language", *Vestnik nauki i obrazovaniya* [Bulletin of science and education], no. 2, pp. 96–104. (in Russ.)

Gorbunova, A.N. (1989), *Angliiskaya lirika pervoi poloviny XVII veka* [English lyrics of the first half of the XVII century], Izdatel'stvo MGU, Moscow, 346 p. (in Russ.)

Karaulov, Yu.N. (2003), *Russkii yazyk i yazykovaya lichnost'* [Russian language and linguistic personality], Moscow 261 p. (in Russ.)

Novichkova, E.O. (2022), "The role of socio-cultural competence in the process of intercultural communication", *Aktual'nye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka: Studencheskii vzglyad* [Topical issues of philological science of the XXI century: Student's view], UrFU, Ekaterinburg, pp. 234–240. (in Russ.)

Сведения об авторах

Фенина Наталия Григорьевна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: natasha_fn@mail.ru

Грудинская Вероника Владимировна, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: v.grudinskaya@nsglinka.ru

Authors Information

Nataliya G. Fenina, Cand. Sc. (Pedagogical Sciences), professor, Head of the Department of Humanities at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: natasha_fn@mail.ru

Veronika V. Grudinskaya, associate professor at the Department of Humanities at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: v.grudinskaya@nsglinka.ru

Поступила в редакцию 17.01.2023

После доработки 01.03.2023

Принята к публикации 05.03.2023

Received 17.01.2023

Revised 01.03.2023

Accepted for publication 05.03.2023

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Семиониди Е.И., Стрильченко А.А.

- Синтез поэтических и музыкальных художественных средств
при отображении христианско-языческого «двоеверия»
в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» 5

Демешко Г.А.

- Ричеркары И. Стравинского: о новых «ликах» старинного жанра 14

Коробейников С.С.

- Программность как путь к художественному открытию
в Севастопольской симфонии Бориса Чайковского 26

Базилевич М.В., Кузённая О.С., Семешко Н.А.

- Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро»
как опыт претворения традиций опера-buffa в XX в. 35

Гуляева Е.С.

- Хоровые и ансамблевые сцены
в драматургии театральных сочинений Г.Н. Иванова 48

Сушлякова А.А.

- Tango nuevo А. Пьяццоллы: принципы современного
концертирования в сочинениях 1970–1980-х гг 58

Волобуев Н.Ю.

- Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5:
к изучению неофольклорной трактовки жанра 70

Басаргина Е.Г., Крет Н.В.

- Особенности композиторской интерпретации поэтического
инварианта в отечественной вокальной музыке
второй половины XX в. 80

Чжао Вэнькай

- К вопросу о воплощении образно-художественного мира
в произведениях для саксофона в музыке XX в. 91

Павликов Д.В.

- Музыкальный критик Петр Поспелов:
к вопросу идиостиля автора 99

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Поризко О.И.

- Фортепианный цикл Н.П. Ракова «Акварели»
как отражение самобытного авторского стиля 110

Усова О.В., Усов А.А.

- Стилистические особенности музыки Курта Швена
в его сочинениях для балалайки 127

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Овчинников П.Л.

Становление московской джазовой школы в творчестве

В.Я. Парнаха 136

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Конанчук С.В.

Синестезия как эстетическая категория и ее связь

с другими универсалиями эстетики 146

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Петрова А.М.

Квартетное творчество композиторов Китая, Кореи и Японии

в зеркале дальневосточной музыкальной науки 153

Чэнь Чэньцзы

Эволюция музыкального искусства Китая:

о развитии диалога музыки Востока и Запада 164

Хо Цзинсинь, Юферова О.А.

Патриотические и военные песни в Китае XX столетия 176

Чжоу Лян, Шигаева Е.Ю.

Вокальное творчество Цзян Венъе: особенности стиля 186

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Баранмаа А. Д.-Б.

Искусство напевного исполнения тувинских героических

сказаний и сказок в записях конца 50-х – начала 70-х гг.

XX в.: проблемы сохранения и популяризации 198

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Фенина Н.Г., Грудинская В.В.

Поэтическая составляющая процесса обучения

иностранным языкам для формирования

вторичной языковой личности студентов музыкального вуза 209

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

Semionidi E.I., Strilchenko A.A.

- Synthesis of poetic and musical artistic means in the representation of the Christian-pagan “double-faith” in N.A. Rimsky-Korsakov’s opera “Sadko” 5

Demeshko G.A.

- The Ricercars of Igor Stravinsky: new representations of an old genre 14

Korobeinikov S.S.

- Programming as a path to artistic discovery in Boris Tchaikovsky’s Sevastopol Symphony 26

Bazilevich M.V., Kuzennaya O.S., Semeshko N.A.

- M.L. Tariverdiev’s opera “Count Cagliostro” as an experience of implementing opera buffa traditions in the XX century 35

Gulyaeva E.S.

- Choral and ensemble scenes in the dramaturgy of G.N. Ivanov’s theatrical works 48

Sushlyakova A.A.

- Tango nuevo by A. Piazzolla: principles of contemporary concert performance in the compositions of the 1970s – 1980s ... 58

Volobuev N.Yu.

- Sonatas by K. Volkov for piano no. 4 and 5: issues of the neo-folklore interpretation of the genre 70

Basargina E.G., Kret N.V.

- Features of the composer’s interpretation of the poetic invariant in Russian vocal music of the second half of the twentieth century 80

Zhao Wenkai

- On the question of the embodiment of the figurative-artistic world in works for saxophone in 20th century music 91

Pavlikov D.V.

- Music critic Peter Pospelov: to the question of the author’s idiostyle 99

COMPOSING WORK

Porizko O.I.

- Piano cycle by N.P. Rakov “Watercolors” as a reflection of the original author’s style 110

Usova O.V., Usov A.A.

- Stylistic features of Kurt Schwaen’s music in his compositions for balalaika 127

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

Ovchinnikov P.L.

- Formation of the Moscow jazz school in the works
of V.Ya. Parnakh 136

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

Konanchuk S.V.

- Synesthesia as an aesthetic category and its relationship
with other universals of aesthetics 146

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Petrova A.M.

- Quartet creativity of Chinese, Korean and Japanese composers
in the mirror of the Far Eastern musical science 153

Chen Chenzi

- The evolution of the musical art of China: on the question
of the peculiarities of the development of the dialogue between
the music of the East and the West 164

Huo Jing Xin, Yuferova O.A.

- Patriotic and military songs in China of the XX century 176

Zhou Liang, Shigaeva E.Yu.

- Jiang Wenie's vocal work: style features 186

ETHNOMUSICOLOGY

Baranmaa A.D.-B.

- The art of melodious performance of Tuvan heroic tales
and fairy tales in recordings of the late 50s – early 70s
of the XX century: problems of preservation
and popularization 198

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Fenina N.G., Grudinskaya V.V.

- The poetic component of the process of teaching foreign
languages for the formation of a secondary linguistic
personality of music university students 209

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2023, Т. 11, № 1
16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство).

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ.

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *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 15.03.2023. Дата выхода в свет 30.03.2023
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 19.42. Уч.-изд. л. 14
Тираж 300 экз. Заказ №68. 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